جـــلال العشـــرى

المسرح .. وجه وقناع



١٩٨٨

المسرح .. وجه وقناع

الاخراج الفنى : محمد قطب

تصميم الغلاف : أسامة سعيد

« اضحك ! اضحك ! ليس هناك الا الحياة ! ليس هناك الا الضحك ! لم يعد للخوف مكان ، فالموت ٠٠ مات ! »

يوجين اونيل

مسرحية « لازاريوس يضحك »



مستقبل المسرح فى مصر

فى هـذه المرحلة الهامة من مراحل تطورنا الثقـافى التى يتم فيها تطوير الأجهزة الثقـافية تطويرا جـذريا هائلا ، على أساس من اشراك المثقفين فى العملية الثقافية تخطيطا وتنفيذا ، فى أوسع بانوراما ثقافية تتمثل فيها مسيرة الأجيال ، بمقدار ما تستوعب مختلف الاتجاهات ، استلهاما لروح الانتماء المجيدة ، وانطلاقا من مهمة صياغة انسان مصرى جديد ، يصل ماضيه بمستقبله ، ويعيش حضارة العصر بكل ما فيها من تقدم وتحرر ، وقدرة على مواجهة المجهول ، وتحدى المخاطر ٠

واذا كان الفكر عاملا من عوامل ايجاد الأمة ، فالفن بلا شك علامة على وجود هذه الأمة ، وهنا يصبح خطيرا دور الفن فى التعبير عن مشكلات وتطلعات الانسان المصرى ، وفى بلورة ملامح الشخصية المصرية ، وفى بناء انساننا المنتمى الجديد ٠

والمسرح باعتباره « أبو الفنون » لأن فيه وعلى ضوء نظريته العامة نشأت فنون الشعر والموسيقى والأوبرا والباليه وغيرها من الفنــون ، يحتاج الى وقفة أطول وأعمق ، ففى شرقنا الفنان نشأ المسرح ربيبا للدين ، فى حضن المعبد ولد ، وعلى أرض الوادى كتبت له الحياة ، والدراما اليوم اذ تعبر عن يقظة الفن وصحوة القيم فى الضمير المعاصر انما تقف موقفها الطبيعى الذى وقفته من قبل ، من ألوف السنين ، منذ كان الانسان !

ونظرة ولو قصــيرة على تطبيق الفكرة ذاتها ، وأعنى تطبيقها فى الوقت الحاضر وفى مسارح القطاع العام ، نخرج منها بنتيجة على جانب

كبير من الخطورة والخطر هى أن البيت المسرحى بدلا من أن يحل أية مشكلة من مشكلات البيروقراطية الدرامية ، سيضاعف من هذه المشكلات بخلق مراكز قوى مسرحية ، تتحكم أكثر مما تحكم ، وتتشيع أكثر مما تشع أى ضـــوء فى حيـاتنا المسرحيـة ٠ ويومهـــا سنعود لنشــكو لا من هيئة مسرح واحدة ، بل من هيئات مسارح كثيرة ومتعددة ، مشكلاتها أضعاف أضعاف المشكلات الراهنة فى هيئة المسرح ٠

وصحيح أن الحنين الى المذاق الفنى المتميز الذى ينبغى أن يعكسه كل مسرح من مسارح الدولة ، من خلال شخصيته الاعتبارية المستقلة ، ومن خلال قيادته الفنية صاحبة الفكر الدرامى الواضح ، والأسلوب التمثيلى المتميز هو الذى أدى الى طرح هذه الفكرة من أجل ما يسمى باستقلالية البيوت المسرحية ، ولكننا لو طرحنا جانبا احدى الركيزتين المحوريتين اللتين يقوم عليهما تأسيس البيت المسرحى ، وهى تحرر القيادة الفنية من كل عائق بيروقراطى ٠٠ مالى وادارى ٠٠ فى تصريف شئون المسرح ، لبقيت الركيزة الأخرى الأكثر أهمية ، وهى القيادة الفنية ذاتها ، فمن يا ترى يمكن أن يكون ربا للبيت المسرحى ؟

اننا لو رجعنا بالعصور الى الوراء ، الى ما وراء عصرنا الحاضر ، بحثا عن المثل الأعلى أو النموذج الحى للبيت المسرحى ، لاستطعنا أن نجده عند ريتشارد فاجنر الذى استطاع أن يضع أسس الدراما الموسيقية، وأن يشيد فى مدينة « بايرويت » الألمانية مدينة موسيقية كاملة تذكرنا بأيام الأوليمب ، وأن يجمع فى موسيقاه بين الفكر والموسيقى والشعر والغناء وسائر الفنون المسرحية الأخرى ، وأن يجعل فنه وثيق الصلة بحياة الشعب الألمانى ، عميق التأثير فى فكره ووجدانه ، وذلك باللجوء الى الأساطير الجرمانية القديمة التى استمد منها موضوعات أوبراه ٠

ونستطيع كذلك أن نجد المثل الأعلى أو النموذج الحى للبيت المسرحى عند برتولد بريخت الذى استطاع أن يضع أسس الدراما الملحمية ، وأن يبلور نظرية الاغراب فى المسرح ، وأن ينشىء فرقته التمثيلية التى أطلق عليها اسم « فرقة برلين » والتى قدمت معظم مسرحياته الروائع ، تلك التى عارض فيها دراما أرسطو التقليدية ودراما فاجنر الموسيقية ، ونادى بضرورة أن يكون المسرح ملحمى الطابع ، يروى الأحداث ، ويحمل الجمهور على أن يفهمها وأن يضعها فى تلك الفكرة التى ستغير وجه العالم ٠ وتغيير وجه العالم هو الذى يجعل من الدراما تعليمية فوق كونها ملحمية ، لأن المنطق العقلى لابد وأن يجد طريقه الى الواقع العملى ، لا بالتطهير ولا بالتكفير ولكن بالتغيير ٠

ولو أننا تأملنا الوضع المسرحى فى مسارح دول العالم من حولنا ، سواء فى الكتلة الشرقية أو فى الكتلة الغربية ، لوجدنا أن عامل توافر « القيادة المسرحية » هو حجر الأساس فى بناء البيت المسرحى ، لدرجة أن كل مسرح يكاد يعرف باسم قيادته الفنية ، تلك القيادة التى تتمثل فى شخصية « رجل مسرح » أنفق عمره فى هذا الميدان فمثل وأخرج ، وألف وترجم ، وتناول قضايا المسرح فى كتابات ودراسات بحيث أصبحت له فلسفة درامية واضحة ، واتجاها مسرحيا متميزا ، يستطيع من خلالها أن يترك بصماته على باب البيت المسرحى ·

ففى فرنسا مثلا حينما تعهد الدولة الى جان فيلار بالمسرح القومى الشعبى والى جان لوى بارو بمسرح الأوديون ، انما تعهد بهذا أو ذاك الى رجل مسرح له فلسفته الدرامية المعروفة ، التى يستطيع من خلالها أن يشق تيارا متميزا فى الحركة المسرحية ·

وفى انجلترا حينما يتولى بيتر بروك مسرح « الأولدفيك » ليقدم عليه تجاربه المسرحية الجديدة ، سواء فى الاخراج أو فى الأداء التمثيلى أو حتى فى الاعداد المسرحى ، انما يطبق نظريته فى المسرح ، وكيف أن المسرح ، وكيف أن المسرح ليس فيلما تسجيليا مما يعرضه التليفزيون المسرح ، ليس فيلما تسجيليا مما يعرضه التليفزيون أو قاعة المحاضرات ، وانما هو واقعة حية يقدمها العرض المسرحى بلغة المسرح لا بكلمات الكاتب ، ومن خلال المسرح لا من خلال أى وسائط أخرى يمكنها أن تنقل الأفكار ·

وفى ألمانيا الشرقية أيضا نلاحظ أن فلزنشتاين هو الذى يتولى مسرح الأوبرا كوميك وكذلك الحال مع رادو بيلجان فى مسرح رومانيا القومى ببوخارست ولم يتأت ذلك عبثا أو اعتباطا ، وانما لكل من هاتين القيادتين الفنيتين فلسفته الدرامية المعروفة ، وخبرته العملية الطويلة ، وتصوره الخاص لنظرية المسرح التى يحاول أن يطبقها عمليا فى البيت المسرحى ·

والغريب أن فكرة البيت المسرحى ليست جديدة على تاريخ مسرحنا المصرى الذى شهد محاولات مماثلة ، عندما ظهرت فى تاريخنا المسرحى شخصية « رجل المسرح » الذى استطاع بشكل أو بآخر أن يطبق فكرة البيت المسرحى ·

واذا كان سلامة حجازى هو البداية الحقيقية للمسرح الأصولى فى مصر ، فقد كان مثالا حيا لرجل المسرح ، وكانت « دار التمثيل العربى » « التى أنشأها نموذجا مثاليا للبيت المسرحى ، فمسرحياته المشهورة التى قدمها على هذاالمسرح مثل هاملت وشهداء الغرام وصلاح الدين والسر المكنون

وضمية الرواية وهناء المحبين وغرام وانتقام كانت جميعا تصدر عن طابع خاص فى الاعداد والاخراج والأداء التمثيلى الغنائى ، وكان الجمهور يتهافت على مسرحه لسماع صوته « التينور » الذى يجمع بين الفحولة والقوة ، و بين الحلاوة والطراوة ٠

واذا كانت الغنائية هى الطابع المميز لبيت سلامة حجازى المسرحى ، فقد كانت التراجيديا هى طابع جورج أبيض المميز ، وهى أسلوب الفرقة التى كونها للتمثيل العربى ، منذ أن استهل نشاطه فى عام ١٩١٢ على مسرح « دار الأوبرا » بتمثيل مسرحية « أوديب » التى ترجمها فرح أنطون عن سوفوكليس ، ومنذ أن ضم الى فرقته بعض الهواة من المثقفين أمثال عزيز عيد وعبد الرحمن رشدى وفؤاد سـليم ، وبذلك افتتح عصر التراجيديا الذى تخرج فيه كبار ممثلى مصر فى القرن العشرين أمثـال حسين رياض ، ومنسى فهمى ، وأحمد علام ، ويوسف وهبى ٠

وبعد هذين البيتين المسرحيين الكبيرين ، يجىء بيت مسرحى ثالث وكبير ، قدر له أن يطبع التمثيل المصرى بطابعه مدة ربع قرن من الزمان ، تلك هى « فرقة رمسيس « التى أنشأها يوسـف وهبى ، واتخذ من الميلودراما طابعا خاصا وأسلوبا مميزا ، واسـتهلت أعمالها بمسرحيـة المجنون التى لاقت اقبالا رهيبا فى ذلك الحين ، وكانت « فرقة رمسيس » بيتا مسرحيا بالمعنى المتكامل ، ضمت اليها عددا من المثقفين الشبان أمثال عزيز عيد ، وأحمد علام ، وحسين رياض ، وزكى طليمات ، وفؤاد شفيق ، والتحقـت بهـا من السـيـدات فاطمة اليوسـف ، وأمينـة رزق ، وفردوس حسن ، وفاطمة رشدى ، وزينب صدقى ٠

وبيت مسرحى رابع ظهـر فى سـماء الحركـة المسرحيـة المصـريـة عـام ١٩٢٧ ، حينما انشق عزيز عيد عن فرقة رمسيس ومعه الممثلة الأولى فيها فاطمة رشدى ، وأنشأ فرقة جديدة برزت فيها مواهبه الاخراجية ، باعتباره المخرج الأول فى مصر ، ولها ألف أحمد شوقى أمير الشعراء عددا من مسرحياته الشعرية التى مثلت الفرقة منها مصرع كليوباترة ومجنون ليلى وعلى بك الكبير وقمبيز وعنترة ، كما ألف لها أحمد رامى وسليمان نجيب وأنطوان يزبك وابراهيم المصرى وكان الاخراج الأصولى القائم على أسس فنية ورؤى فكرية ، والدراما الجادة بلغتيها الشعرية والنثرية هى الطابع الغالب على هذا البيت المسرحى ٠

وذلك بخلاف بيت مسرحى آخر ، غلب عليه الطابع الكوميدى ، وتميز بكوميدياته الاجتماعية التى تجمع بين اللذع الأخلاقى ، والنقد

الاجتماعى ، والتهكم الساخر ، وتعالج الظواهر المحلية التى ظهرت بين طبقات المجتمع وبين صفوف الشعب ، وذلك هو بيت الريحانى المسرحى ، أو فرقة نجيب الريحانى الكوميدية التى قدر لها لأكثر من ربع قرن أن تتزعم حركة الكوميديا المصرية ، وأن يتخرج فيها أكثر ممثلى الكوميديا فى مصر ، وأن يقبل عليها جمهور المسرح المصرى المتذوق لكل فن كوميدى أو فكاهة اجتماعية ٠

والذى يلاحظ على هذه البيوت المسرحية جميعا ، أنها تنتمى الى ما يعرف فى تاريخ المسرح المصرى بعصر الفرق الأهلية ، وما يسمى بلغتنا المعاصرة بمسارح القطاع الخاص ، وهى المسارح التى يمكن اعتبـارهـا امتدادا كيفيا ولا أقول زمنيا لهذا العصر ٠

واذا استبعدنا الفرق المسرحية التى لم ترق الى مستوى البيوت المسرحية المتكاملة طابعا وأسلوبا ، هدفا وغاية ، استطعنا أن نقول ان فرق القطاع الخاص التى نشهدها الآن ، هى الامتداد الزمنى ولا أقول الكيفى لفرق التليفزيون المسرحية ، النهضة والحرية والسـلام ، التى ظهرت عام ١٩٦٢ وانفرط عقدها بعد ذلك التاريخ لكى يتمخض عنها ما نشاهده من فرق المسرح التجارى ٠

ولا نكاد نستثنى من هذه الفرق سوى فرق ثلاث ، استطاعت أن تبلور ملامحها وأن تحدد طابعها وأن يكون لها مذاق خاص ونكهة مميزة ، ألا وهى « فرقة الفنانين المتحدين » وفرقة « ثلاثى أضواء المسرح » وفرقة « تحية كاريوكا المسرحية » ، فكل فرقة من هذه الفرق حاولت بشكل أو بآخر ، أن تبنى لنفسها بيتا مسرحيا ، الأولى من خـلال اتجاهها الى الكوميـديا العصرية التى تخاطب جمهور الشـباب ، وتعبر عن هومهم ومشكلاتهم سواء فى البيت أو فى المجتمع ، والأخرى من خلال اتجاهها الى الكوميديا الغنـائية الاستعراضية ، التى تستهدف الضحك الفنى ، والابهار الاستعراضى ، والاسكتش الغنائى ، والأخيرة من خلال اتجاهها الى الكوميديا الهادفة التى تستهدف النقد الاجتماعى اللاذع والسخرية القاسية المريرة ، للكثير من الظواهر السلبية التى ظهرت على جبين المجتمع، فيما يعرف « بمسرح الشوك » بكل ما ينطوى عليه من نقد وانتقاد ، من من تهكم وسخرية ، من لذع وتعرية ٠

والذى نخلص اليه من هذا كله ، هو نجاح فكرة البيت المسرحى ، هو نجاح هذه الفكرة قديما فى عصر الفرق الأهلية ، وحديثا فى عصر

فرق القطاع الخاص ، فى الوقت الذى فشلت فيه قديما فى عصر الفرق الحكومية ، وحديثا فى عصر هيئة المسرح أو فرق القطاع العام ٠

ففى سنة ١٩٢٤ عندما تقدمت الدولة لأول مرة لانقاذ المسرح من الهوة التى تردى فيها بسبب الأزمة الاقتصادية العالمية ، وبسبب عجز الفرق الأهلية عن تقديم المسرحيات التى تجتـذب الجمهور ٠ وأنشـأت « اتحادا تمثيليا » ضمت اليه فلول الفرق الأهلية ، ودعمته بالمال ، أخفقت هذه التجربة فى نهاية الموسم المسرحى الأول ٠

وفى سنة ١٩٣٥ عندما قررت الدولة أن تنشىء الفرقة القومية ، وأن تضع على رأسها الشاعر الكبير خليل مطران ، وأن تحشد لها العناصر الفنية الممتازة من ممثلين ومتفرجين وفنيين ، تأرجحت هذه الفرقة فى مسيرتها الفنية بين النجاح والاخفاق ، بعد أن افتتحت موسمها الأول بمسرحية « أهل الكهف » لتوفيق الحكيم ٠

وفى سنة ١٩٤٢ عندما حلت الدولة الفرقة القومية ، وكونت فرقة جديدة باسم « الفرقة المصرية للتمثيل والموسيقى » اتجهت اتجاها شعبيا نزل بها من برجها العاجى وترفعها عن ذوق الجماهير ، وقدمت مسرحيات على أحمد باكثير ، وغنائيات بيرم التونسى ومحمد تيمور وأوبريتات سيد درويش وأحمد صدقى ، لم يقدر لها الاستمرار هى الأخرى ، وكأنما كانت أعمالها صرخات فى واد ، لا تصل الى آذان الجمهور ٠

وفى سنة ١٩٥٠ عنـدما تألفت « فرقة المسرح الحديث » بزعامة الفنان الكبير زكى طليمات ، واعتمدت على خريجى معهد التمثيل ، وعلى المذاهب الحديثة فى الاخراج والأداء التمثيلى ، وضمت الى صفوفها صفوة الممثلين والممثلات ممن يملئون سماء حياتنا المسرحية ، مثل نبيل الألفى وكمال ياسين وشكرى سرحان وحمدى غيث وعمر الحريرى وسناء جميل وسميحة أيوب وزهرة العلا وغيرهم وغيرهن ، كان الأمل معقودا على هذه الفرقة ، لأن تكون بمثابة « البيت المسرحى » الحديث الذى يتكفل بنهضة الحركة المسرحية فى مصر ، ولكنها لم يقدر لها الاستمرار بعدما قدمت من روائع الفن المسرحى ٠

وبقيت حالة المسرح فى مرحلته الحكومية الجديدة التى بدأت سنة ١٩٣٥ على ما هى عليه تتأرجح بين الازدهار والانهيار ، فهناك قديم لا يريد أن يموت وجديد لا يقوى على الحياة حتى الفترة التى حسمها عام ١٩٥٦ عام العدوان الثلاثى على مصر حين التحم الشعب مع الثورة وأسفر هذا الاختمار الجديد عن زوال الصـدع الذى كان قائما بين شكل الحيـاة

ومضمونها ، وبالتالى بين صورة الفن ومادته ، وخاض المسرح معركة الوطن مع شعب مصر ، وخرج من هذه المعركة وقد بعث بعثا جديدا ٠

فقد تغيرت أهداف المسرح وأساليبه ، واختلف كتابه وجمهوره ، وتفرغ نشاطه واتجاهه وغدا مسرحا قوميا لا شبهة فى قوميته ، ولا شائبة فى وظيفته ، لا يقوم على الاقتباس أو الاحتذاء ولكن على الخلق والابتكار ، وعلى التعبير عن احتياجات المساحة الكبيرة من الجمهور العام ٠

وكان ظهور العديد من المسارح التى تندرج تحت لافتة واحدة ، كتب عليها باختصار « هيئـة المسرح » وهى المسارح الستة ، المسرح القومى ، والمسرح العالمى ، ومسرح الجيب ، ومسرح الحكيم ، والمسرح الحديث ، والمسرح الكوميدى ٠ وعلى الرغم من بعض الروائع المسرحية التى قدمتها هذه المسارح مما سيظل عالقا فى ذاكرة التاريخ المسرحى ، وعلى الرغم من نشرها للفن المسرحى فى أرجاء العاصمة ، مما ساعد على زيادة كثافة جمهور المسرح ، الا أن واحدا من هذه المسارح لم يستطع أن يبلور فكرة البيت المسرحى ، وظلت التسمية الخاصة بكل فرقة مجرد لافتة تضىء على واجهة المسرح ، دون أن تتجاوزها الى العرض المسرحى ، فما يقدمه أى مسرح يمكن أن يقدمه كل مسرح ، سواء على مستوى التأليف والترجمة والاعداد أو على مسـتوى الاخـراج والديكور والأداء التمثيلى مما أدى وبالذات فى موسم ١٩٦٤ ــ ١٩٦٥ الى ضمور الحركة المسرحية كما وكيفا ، وانصراف الجمهور عن الفن المسرحى بوجه عام ٠

وكان من جراء ذلك أن ألغى المسرح العالمى والمسرح الحديث فى عام ١٩٦٧ واكتفى بالمسارح الأربعة الأخرى ، وهى المسرح القومى والمسرح الكوميدى ومسرح الحكيم ومسرح الجيب ، وبعد ذلك تغيرت الأسماء وظل المضمون كما هو حيث استبدل بمسرح الحكيم المسرح الحديث ، وبمسرح الجيب مسرح الطليعة ٠

وسارت أمور هيئة المسرح بمسارحها الأربعة من سيىء الى أسوأ وخاصة بعد أن ازدهر المسرح التجارى بفرقه العديدة التى تعرف باسم فرق القطاع الخاص وهى الفرق التى عرفت بشكل أو بآخر كيف تكلم الجمهور ، سواء بتقديم ما يشتهيه من عروض بعينها أو ممثلين بالذات ٠ وانتهى الوضع المسرحى الى ما نشاهده الآن ٠٠ فى القطاع العام مسرح بلا جمهور ، وفى القطاع الخاص جمهور بلا مسرح ٠

فاذا عدنا الى فكرة البيت المسرحى ، وتناولناها بهذا المقياس ، لما وجدنا القيادة الفنية بهذا المعنى الذى شرحناه والتى يمكن أن تكون ربة

للبيت المسرحى ، وهذا معناه أنه اذا سقطت من فكرة البيت المسرحى أهم ركيزتيه المحوريتين وهى القيادة الفنية تبقت الركيزة الأخرى وهى حرية الحركة المالية والادارية • وهذه وحدها لا تكفى للاقدام على المغامرة التى ستقود مسرحنا ولكن الى الوراء •

وأخيرا جاءت ورقة التطوير الثقافى التى طرحت تصورا شاملا لما يمكن أن تكون عليه الأجهزة الثقافية سواء فى علاقتها بالأجيال المثقفة أو فى علاقتها بعملية الانتاج الثقافى ، أما الشطر الأول من المعادلة الجديدة فقد أسفر عن استبدال وزارة الثقافة بمجلس الثقافة الأعلى ، بما فيه من هيئة اشرافية عليا تضم القمم الثقافية ولجان نوعية متخصصة تشمل أجيال الفكر والأدب والفن ، وأما الشطر الآخر الذى نص على ألا تدخل الدولة طرفا فى عملية انتاج السلعة الثقافية ، لأن الدولة ليست منتجا بحال من الأحوال ، فهذا هو الشطر الأكثر أهمية والذى يشكل اضافة حقيقية فى فلسفة التطوير الثقافى •

جلال العشرى

سيرك يا دنيا المسرح

السيرك ٠٠ ذلك العالم العجيب ، الذى طالما ألهب خيال الشعراء ، وأخذ بوجدان الجماهير ، واستحوذ على اعجاب الكبار والصغار لما اجتمع فيه من فنون المهارة والجسارة ، ومن ضروب الاضحاك والامتاع ، ومن ألوان التهريج والتفريج ، فضلا عن ترويض الوحوش ومجابهة المخاطر وملاقاة المصير ٠

هذا السيرك العجيب الذى طالما أضحك وأبكى ، وأمتع وأفزع ، وجمع بين فنـون الكباريه وفنـون التهريج وفنـون الكوميديا الشعبية ، وابتكر شخصية المهرج التى أفاد منها كتاب المسرح العالمى من أرستوفان وبلاوتوس قديما الى موليير وشكسبير فى عصر النهضة الى موركا وبيراندللو فى العصر الحديث ٠

هذا السيرك العجيب الذى أنقذ فن التأليف المسرحى من التقليد والتكرار ، وبالتالى من الجمود والانحسار ، عندما استخدمه صمويل بيكيت وجون ليتلورد وبرتولد بريخت ، ففتحوا أمام التأليف الابداعى فى المسرح آفاقا جديدة من الكوميديا الشعبية ، التى تجمع بين فنى الفرجة والفكر ، أو بين قطبى المهـرج والمفكر ، هو بعينه السـيرك الذى استلهمه رواد الكوميديا المصرية منذ أيام عزيز عيد ونجيب الريحانى وعلى الكسار حتى أيام اسماعيل ياسين وأبو السعود الابيارى ٠

واذا كان مسرحنا المعاصر بقطاعيه العام والخاص لم يستلهم هذا الفن العجيب من فنون التعبير ، فقد أدار ظهره لنبع خصيب من ينابيع

الفن الكوميدى ، واذا كنا نشاهد فى هذه الأيام مسرحية بعنوان « سيرك يا دنيا » فالغريب حقا أن تكون مسرحيــة مقتبسة عن مسرحيــة أجنبية بعنوان « هو الذى يصفع » للكاتب المسرحى ل. أندرييف !

وصحيح أن الاعداد المسرحى الذى قام به كل من حمــدى عباس ومجدى رزق ، بعد بهما تماما عن الأصل الأجنبى ، ولكنه فى ذات الوقت لم يصل الى مستوى التمصير الابداعى أو الاقتباس الخلاق ، الذى يبدو معه كما لو كان مؤلفا ، فقد وقف النص حائرا بين أجنبية الأصل ومحلية الاعداد ، وبالتالى بدا مهزوزا ومفككا الى حد كبير ، وليس أدل على ذلك من استعراضنا لسياق العمل ، وتعرضنا لتطور الحدث .

فالحدث الرئيسى فى المسرحية هو اختفاء وظهور الأستاذ « ليمون » أحد الموسيقيين المشهورين ، اختفاؤه بعد حادث قتل اثر خيانة زوجية ، ومطاردة الشرطة له فى كل مكان ، ثم ظهوره فى سيرك « على الله » الذى كان يتمتع بشهرة عريضة ، أيام المعلم الكبير ، وما لبث أن تدهور به الحال بعد أن تولى ادارته « على الله » الصغير هو وأخته عطيات ، وزوجته رجــــوات .

والذى دفع الأستاذ « ليمون » الى ظهوره وراء كواليس هذا السيرك، هو ولعه بفنون السيرك من ناحية ، واشفاقه من ناحية أخرى على الحال الذى وصل اليه هذا السيرك بالذات ، بعد أن كان قبلة الأنظار ، ومركز اشعاع للكوميديا الشعبية .

ويحاول الأستاذ « ليمون » وهذا هو اسمه المستعار ، أن يصلح ما أفسده الدهر ، فالمعلم « على الله » الصغير الطاعن فى السن ، يحاول أن يرضى زوجته الحسناء رجوات بشتى الطرق ، حتى استدان من الأستاذ فتوح الشماشرجى مبلغا كبيرا من المال ، فى مقابل فسخ عقد ابنته بسبب لاعبة الترابيز ، وبذلك يتمكن أبوها من عقد قرانها على الزقازيقى بيه الثرى الأمثل بدلا من حمادة زميلها فى السيرك الذى يبادلها وتبادله الحب .

وينجح فتوح الشماشرجى فى اقناع الزقازيقى بيه برفع الدعوى على صاحب السيرك وتوقيع الحجز على ممتلكاته ، وفاء لهذا المبلغ الكبير ، واطلاقا لسراح ابنته ، حتى لا تجد مفرا من الزواج من الزقازيقى .

ويتمكن الأستاذ ليمون من اقناع المحضر بتأجيل توقيع الحجز على السيرك ، لفترة من الزمن ، يستطيع خلالها أن يجمع شمل العاملين فى

السيرك ، وأن يشعل فيهم نار الفن المقدسة ، فيضاعفون من نشاطهم ، ومن عدد الحفلات ، وبذلك يتمكنون من سداد الديون !

وفى الوقت الذى يقترب فيه الأستاذ ليمون من تحقيق حلمه الكبير فى اضاءة أنوار السيرك ، يكون الأستاذ سيكا الموسيقى العجوز فى السيرك قد تعرف على شخصيته الحقيقية ، ويتسرب الخبر الى الأستاذ فتوح فيبلغ الشرطة على الفور ، ولكن ليمون ينجح فى اللحظة الأخيرة من الهروب من قبضة الشرطة والاختفاء بعيدا عن الأنظار ، وباختفائه يعود السيرك الى مواجهة مصيره المظلم من جديد ٠

أما الحجز فيتم توقيعه بالفعل ، وأما المشكلات فتأخذ فى الظهور واحدة وراء الأخرى ، فتـــاة الترابيز « بسبس » تفكر فى ترك العمل بالسيرك والزواج من الزقازيقى رضوخا للأمر الواقع ، وحمادة زميلها فى اللعبة يفكر هو الآخر فى البحث عن عمل جديد ، ورجوات مروضة الأسود تفرض شروطها فى أن يكون لها نصيبها الخاص فى رأس المال ، والا تركت عملها فى السيرك ، وهجرت زوجها « على الله » وجرت وراء فتى أحلامها « حمادة » أما عطيات فلا تدرى ماذا تفعل ، وقد تقدم بها العمر ، ولم يعد لها أمل فى الحياة الا الأستاذ « ليمون » ٠

وعبثا يحاول أفراد السيرك أن يبحثوا عن الأستاذ « ليمون » الذى يظهر فجأة كما اختفى فجأة ، وكما ظهر من قبل فجأة وعلى غير ميعاد ، يظهر وكأنه المنقذ من الضلال ، وبظهوره تدب الحياة من جديد فى السيرك وأفراد السيرك وحتى وحوش السيرك ٠

وينجح الأستاذ « ليمون » فى الكشف عن حقيقة الخطر الأكبر الذى يتهدد حياة السيرك ، ألا وهو الزقازيقى بيه ، وكيف أنه يعمل فى تزييف العملات الأجنبية ، وتهريبها الى السوق الاقتصادى العامة عن طريق عملائه الكثيرين ، وكيف يثرى ثراء فاحشا غير مشروع عن هذا الطريق ٠ ويتم بالفعل ابلاغ الشرطة ، التى تنجح فى القاء القبض على الزقازيقى وتقديمه للنيابة ، كما يتم رفع الحجز عن السيرك وممتلكات السيرك ، بعـد أن أصبحت « الديون » غير ذات موضوع ٠

وبذلك يلتئم شمل الأسرة وتضاء أنوار السيرك ، ويعود كل الى أداء نمرته وتتزوج بسبس من حمادة ، وتعود رجوات الى طاعة على الله ، ويتولى الأستاذ سيكا قيادة الفرقة الموسيقية ، أما الأستاذ ليمون فيودع الجميع الوداع الأخير ، لأن مهمة أخرى تنتظره فى مكان آخر ، وهو لا يملك

من أمر نفسه شيئا ، كل الذى يملكه هو أن يعزف ألحان الفرح فى كل مكان ، حتى ولو دوى فى أعماقه لحن الألم الحزين ٠

والمسرحية كما هو واضح من استعراض أحداثها وعرض حـدثها الرئيسى ، عليها مسحة النص الأجنبى الذى لم ينجح الاعداد فى اخفاء ملامحه تماما ، وهو ما تجلى واضحا فى شخصية الأستاذ ليمون بصورتها اللا واقعية التى لا تتفق وواقعية الاطار العام ، سواء بالنسبة للشخصيات أو بالنسبة للأحداث ، هذا بالاضافة الى بعض التفريعات الأجنبية التى لم يستبعدها الاعداد منذ البداية ، ولم يعالجها المعالجة الكافية التى تجعلها بنية عضوية حية فى الحدث الرئيسى ٠

من ذلك مثلا قصة الحب المبتورة والفاترة بين رجوات وحمادة ، التى بدأت وانتهت فى مشهد واحد قرب النهاية ، دون أى تقديم ودون أى تطوير بل ودون أى مبرر من شأنه اثراء الحدث الرئيسى ، أو تعميق شخصية كل من حمادة أو رجوات ، من ذلك أيضا قصة الحب الضعيفة والحائرة بين عطيات وبين أحد العاملين فى السيرك ، ثم بينها وبين الأستاذ « ليمون » لم تكن واضحة المعالم ، عميقة الجذور ، قوية الدلالة فى الحالة الأولى ولا فى الحالة الأخيرة ٠٠

هذا بالالاضافة الى بعض الأدوار التى لم تعمق ولم تكتسب أبعادا حقيقية ذات دلالة ، مثل دور الأستاذ « سيكا » الموسيقى المشهور ، الذى عاصر ميلاد السـيرك وتطوره جيـلا وراء جيل ، والذى يرضى بوضعه المتواضع لأسباب كثيرة لم يكشف عنها سياق الأحداث ، وكذلك دور الأستاذ « فتوح الشماشرجى » الذى بدت علاقته بالسيرك وكأنها نوع من حشر الأدوار أو حشر الكلام ، مع أن علاقته بابنته بسبس كان يمكن أن تدور بعيدا عن السيرك أو كان يمكن أن تتجسد بمزيد من التبرير أو الاقنـاع ٠

وصحيح أن أدوار بعض الشخصيات كانت متبلورة بما فيه الكفاية، وعلى درجة كبيرة من التبرير والاقناع ، ، مثل دور لاعب الترابيز القديم الذى كسرت ذراعه فى أثناء أداء نمرته ، فضاع مستقبله ، ولم يبق أمامه الا ادمان المخدرات ، والعمل « كمرمطون » فى السيرك ، ولكن كبر مساحة دوره بالقياس الى أدوار أخرى كثيرة ، وان شكل ملمحا هاما من ملامح عالم السيرك ، الا أنه لم يشكل بعدا أساسيا لا فى تطور الأحداث ولا فى تطوير الحدث الرئيسى ٠

على أن الذى يقال بازاء قضية الاعداد المسرحى ، هو أننا شعرنا بجودة النص الأصلى « هو الذى يصفع » لكاتبه « ل٠ أندربوف » أكثر مما شعرنا بجودة الاعـداد المصرى ، الذى لم ينجح فى تمصـير النص تمصيرا كافيا ، خاصة وأن فنون السيرك لها فى تراثنا الشعبى وفى فنوننا المرتجلة أصول وجذور ، كان يمكن الافادة منها فى تقديم دنيا السيرك وليس سيرك الدنيا ، وهـذا ما حاوله المخرج ابراهيم بغدادى بخبرته الطويلة فى دنيا السيرك ، وتمرسه بالعمل فى فنونه المختلفة ، ومعايشته لفرق السيرك الجوالة فى المدن والأرياف ، فضلا عن دراسته لأساليب السـيرك المتطورة فى أمريكا ، واشتغاله بتقـديم بعض نمر البانتوميم والآكروبات ٠

واذا كانت تلك هى محاولته الأولى فى التصدى لاخراج أول عمل مسرحى متكامل ، وهو ما تجلى واضحا فى حركة الايقاع التى كانت بطيئة فى بعض الفصول « الأول » سريعة فى فصول أخرى (الثالث) كما تجلت بوضوح أكثر فى حركة الميزانسين التى كانت مرتجلة تماما فى الفصول الثلاثة ، بحيث خلت من التشكيلات الجمالية ، ومن التكوينات الدرامية، كما تجلت أخيرا فى تكديس المسرحية بفصولها ومشاهدها جميعا فى وحدة مكان واحدة هى غرفة صاحب السيرك ، بدلا من فتح التمثيل على أجنحة السيرك بعالمه السحرى العجيب ، الأمر الذى أدى الى اقحام نمر الأكروبات فى هذا المكان ، على نحو غير مقنع ولا مبرر كما أدى الى الايحاء بجو السيرك من خارج المسرحية وليس من داخلها ، أعنى فى البرولوج الافتتاحى فقط ، الذى تضمن الحركات الأكروباتية سواء من خلال شاشة خيال الظل أو من خلال بعض المهرجين ، أقول انه على الرغم من هذه المآخذ جميعا التى تؤخذ على المخرج الاستعراضى ابراهيم بغـدادى فى أول عمل اخراجى متكامل يقدم له على المسرح ، الا أنه وفق الى حد كبير فى الايحاء بعالم السيرك ، وبخاصة ما يدور فى داخله من خبايا وأسرار ، فيها الضحك والبكاء ، فيها الحزن والفرح ، فيها الفشل والنجاح ، فيها الموت والحياة ، فيها الانسان وفيها الحيوان ، وفيها الحوار الدائر بين الاثنين أمام الجمهور وبعيدا عن أعين النظارة ٠

وقد ساعده على ذلك عاملان أساسيان أحدهما هو الديكور الذى قام بتصميمه الفنان مجدى رزق ، والذى وفق فى تجسيد جو السيرك ابتداء من واجهة خشبة المسرح ، حيث الخطوط المتقاطعة والألوان الجامعة بين الأزرق والأحمر والأصفر ، وحيث الجدران الحافلة بالأدوات المستخدمة سواء فى ترويض الوحوش ، أو فى نمر الآكروبات أو فى ملابس المهرجين،

وان كنت آخذ عليه عدم تنويع المناظر على امتداد الفصول الثلاثة بما يثرى العرض المسرحى من ناحيــة ، ويعمق من ناحيــة أخرى الاحساس بعالم السيرك العجيب ٠

أما العامل الآخر فهو الاطار النغمى الذى أحاط بالعرض ، والذى جمع بين أشعار الشاعر كمال عمار وألحان الموسيقى حسن نشأت ، لقد استطاع هذا الاطار من خلال الكلمة الموسقة أو المغناة ، فضلا عن المؤثرات الصوتية والموسيقية ، من تجسيد ذلك العالم الخيالى بكل ما فيه من شعبية أصيلة ، ومن أنغام وألحان تذكرنا بأيام زمان ، أيام المولد فى الأحياء الشعبية ، وأيام العيد فى القرى والأرياف ٠

ثم يجيء الأداء التمثيلى الذى تقف على قمته الفنانة الكوميدية نبيلة السيد فى دور عطيات لتشكل بؤرة الاشعاع الكوميدى فى المسرحية ، سواء من خلال قوة حضورها فوق المسرح ، أو من خلال خفة ظلها فى الدور ، أو من خلال قدرتها على القاء الأفيهات المضحكة واستقبالها فى ذات الوقت ، هـذا الى جانب قدرتها على الاقنــاع فى المواقف الدرامية والجادة ، الخالية من الاضحاك ، والموحية بعمق المأساة برغم انشغالها بنفسها فوق المسرح ، أكثر من انشغالها بدورها داخل المسرحية ، وهذا هو ما يعيبها فى كل عرض مسرحى ٠

هذا على العكس تماما من الممثل السينمائى القديم شكرى سرحان ، الذى لم يكن هو الملائم لدور الأستاذ ليمون ، والذى خلع على الدور فضلا عن المسرحية ، طابعا من الجمود والتحجر ، فيما يعرف بالأداء الاستاتيكى فوق المسرح ، لقد كان يمثل « على الواقف » ان صح هذا التعبير ، دونما معايشة للدور من الداخل ، ودون أى تفاعل مع سائر الشخصيات ، بل بالأحرى كان يمثل « شكرى سرحان » وليس الأستاذ ليمون ولا أدرى كيف يقــوم بأداء نفس الدور الذى كان معروضــا على كل من النجمين الكوميديين عبد المنعم مدبولى ثم عبد المنعم ابراهيم ٠

وبعدهما يجيء الممثل القدير محمد توفيق فى دور الأستاذ سيكا قمة فى التعبير والتأثير ، لقد استطاع هذا الفنان من خلال دوره الصغير الذى لا يزيد على مشهدين أو ثلاثة أن يترك بصمات حقيقية فوق جبين العرض المسرحى ، وأن يغادر المسرح فنشعر بالفراغ الكبير ، انه محاضرة فى فن الأداء المسرحى يلقيها كل ليلة ، على أولئك الذين يظنون أن حجم الممثل يقاس بمساحة دوره ٠

أما الممثل المسرحى القديم محمد شوقى ، فلم يكن موفقا على الاطلاق فى دور فتوح الشماشرجى ، كان فاترا فى أداء دوره ، غير مقتنع بالدور وبالتالى غير مقنع للجمهور ، كان يلقى ولا يؤدى ، وما يلقيه كان أى كلام ٠

هذا على العكس تماما من الممثل وفيق فهمى الذى قام بدور على الله فكان ملائما تماما لدوره ، ساعده على ذلك حضوره الجسدى بكل ما فيه من ترهل ، وطريقته فى الأداء بكل ما فيها من لعثمة ، وتفهمه للدور ومحاولته أن يعيشه من الداخل والخارج جميعا ، أعنى من خلال علاقته بزوجته وأخته من ناحية ، ثم من خلال علاقته بسائر العاملين فى السيرك من ناحية أخرى ، كان كتلة من الغباء تتحرك بذكاء فوق المسرح ٠

ثم تجىء الممثلة نادية عكاشة فى دور رجوات ، معقولة فى حدود دورها ، ومقبولة فى أدائها لهذا الدور ، ولو أن طاقة هذه الممثلة أكبر من دورها بكثير ، الأمر الذى لم يمكنها من اثبات وجودها فوق المسرح ، وان كان المشهد الذى طارحت حمادية فيه الغرام ضعيفا وفاترا بشكل واضح ، وكان فى امكانها أن تؤديه بما هو أفضل من ذلك بكثير ٠

أما المفاجأة الحقيقيـة فى الأداء التمثيلى ، فقد تمثلت فى الممثل نجاح الموجى الذى أدى دور لاعب الترابيز القديم ، الذى كسرت ذراعه فى أثناء أدائه لنمرته الخطيرة فراح يدمن المخدرات ، وكان على درجة كبيرة من الامتياز والتميز فى أداء دور (المسطول) الذى يفهم كل شىء ، ولا يستطيع أن يفعل شـيئا ، لقـد عـرف كيف يمزج بين الكوميديا والتراجيديا فى نوع من الأداء التراجيكوميدى ، وبالتالى كان مركزا للضخ التمثيلى فوق المسرح ٠

عموما ، كان هـذا العرض محاولة ، مجرد محاولة لمسرحة فنوننا الشعبية المرتجلة وفى مقدمتها فن السيرك ، بكل ما فيه من سحر وابهار وخيال ، واذا كنا قد شاهدناه بعنوان « سيرك يا دنيا » الا أننا كنا نتمنى أن نراه بعنوان « دنيا السيرك » !



أنا والغبى والمسرح

ما أسهل أن يبكى الانسان وما أصعب أن يضحك ! هذه حقيقة ، لأنه اذا كان من السهولة استدرار الدموع فمن الصعوبة اجترار الضحك، وعلى ذلك فلا وجود للضحك فى الطبيعة ، فالأشجار لا تضحك ، والحيوان لا يعرف الضحك ، والجبال لم تضحك ذات يوم ، وانما البشر فقط هم الذين يضحكون ، وهم وحدهم الذين يعرفون الضحك ٠

ومن هنا كان الضحك فضيلة انسانية أنعم الله بها على ذلك المخلوق البشرى دون سائر المخلوقات ، عساه يستطيع بالضحك أن يواجه تحديات الزمن ، وتقلبات الحياة ، فضلا عما يتهدده من شبح الفناء ، ويخيم عليه من فكرة الموت ، فاذا كان الميلاد بكاء والموت كذلك ، فالحياة وحدها هى الضحك !

ولكن هل الحياة ضحكة كبيرة أو أضحوكة كبرى ، أم أنها تنطوى على المعنى والقيمة ، وتحتوى على الهدف والغاية ؟ ٠

هذا هو السؤال الذى يفصل بين الضحك النفسى أو السيكولوجى ، وبين الضحك الفنى أو الكوميدى ، الأول أقرب الى ردود الأفعال ولا يستهدف سوى العلاج ، أما الآخر فهو الضحك الارادى القائم على الوعى والمعرفة ، والذى يستهدف التذوق والامتاع ٠ وعلى ذلك فالضحك الفنى أو فن الضحك ، لابد وأن يستهدف غاية بالذات ، وقيمة بالضرورة تبصرنا بأوجه النقص والقصور ، وتحذرنا من الوقوع فى الخطأ والرذيلة، أو فى الهوة والهاوية ٠

من فوق هذه القاعدة النقدية نستطيع أن نتعاطى الأعمال الكوميدية بالنقد والتقييم ونستطيع أن نتعامل مع هذا الشيء الذى يسمى « الغبى وأنا » والذى يوصف بأنه مسرحية كوميدية ·

فهنا مسرحية تثير الضحك حقا ، لاحتوائها على عدد كبير من المواقف الكوميدية التى تقوم على التناقض والتعارض ، وعلى التصادم وسوء الفهم ، وهى مما يعرف بمسرحيات المقالب أو المطبات ، التى يقع فيها أحد أبطال المسرحية ، لا عن سوء قصد أو سـوء نية ، ولكن عن عـدم تقدير غيره لحقيقة الأمور ·

وعلى ذلك فالمسرحية تدور حول الأستاذ جاد الله عبد ربه المحامى ، الذى تزوج من ربع قرن من الزمان بالسيدة درية ، التى تعمل الآن ناظرة لاحدى المدارس ، والتى طغى عليها عملها واهتمامها بهذا العمل حتى أنساها واجباتها الزوجية ، بل وواجبات الأمومة فجعلت من البيت امتدادا للمدرسة ، وصارت تلقب فى بيتها « بالأبلة » أو بحضرة الناظرة ·

وعبثـا يحاول زوجها أن يذكرها بيوم زواجهما وضرورة الاحتفال العاطفى به ، فقد خمدت فيها كل عاطفة وانطفأ فى داخلها كل احساس ، وعبثـا تحاول ابنتها « مايسة » أن تقنعها بابن عمها « نبيه » ورغبتها فى الزواج منه ، بدلا من ابن خالتها « فرج » الذى لا تحبه ، ولكنها ترفض كل هذا الكلام ، وتعلن أنها صاحبة الرأى الأول والأخير ، لأنها صارت كل شىء فى البيت ·

ويحاول نبيه هذا ، الذى يتمتع بدرجة عالية من الغباء ، حتى لقد ظل طالبا فى كلية الحقوق خمسة عشر عاما ، أن يتقرب من زوجة عمه بأن يلبى لها احتياجات البيت الخارجية من شراء للفاكهة والخضروات ودفع فاتورة النور والتليفون ، بل وتنظيف الأطباق ان اقتضى الأمر ، ولكن بدون جدوى ، ويحاول أن يهرب مع ابنة عمه مايسة لاتمام عقد الزواج ، ولكن الخادمة « سنية » تبلغ عنهما فتنتهى المحاولة بالفشل ، ويحاول أخيرا أن يتقرب من عمه حتى يساعده فى الزواج من ابنته ، ولكنه ما أن يقع بسببه فى « مطب » حتى يخرج منه ليقع فى مطب آخر ، وهكذا الى نهاية المسرحية ·

ولعل أخطر هذه المطبات جميعا هو مطب شوشو خطيبة جاد الله السابقة التى دلها نبيه الى مكان بيت عمه ، فجاءت تطالبه بالبروش الماس الذى كان قد استرده منها ، بعد أن فشل مشروع زواجهما · وتحضر

شوشو فى وقت كان أحد المخرجين السينمائيين وهو الأستاذ وحيد شكرى يقوم بتصوير أحد مشاهد فيلمه السينمائى الجديد « الموريستان » فى أحد البيوت المجاورة ، ويطرق بيت الأستاذ جاد الله للاستعانة ببعض الأشياء فى الوقت الذى تصطدم فيه سيارة ابراهيم الطوبجى بطل العالم فى الرواية وخطيب شوشو بالسيدة درية عند باب البيت فتصعد الى شقتها ومن ورائها ابراهيم الطوبجى ومن ورائه شوشو خطيبته ليصطدم الحابل بالنابل ويدخل كل شىء فى كل شىء !

ووسط كل هذه الفوضى تدور معركة جانبية بين شوشو وبين الأستاذ جاد الله من أجل البروش الماسى ، ويحاول هو أن يأخذها بعيدا عن الأعين حتى يتناقش معها فى الأمر ، ويكون ذلك فى « الكوخ » الذى كان المخرج قد أعده لتصوير أحد المشاهد الغرامية ، وفى وسط الزحام تدور آلة التصوير عن غير قصد فى هذا المشهد الغرامى ٠

وهنا يصبح هذا المشهد الغرامى هو المشكلة ، فالأستاذ جاد الله يخشى منه على زوجته التى ما أن تعلم به حتى تترك البيت مطالبة بالطلاق، وشوشو تخشى منه على خطيبها الذى ما أن يعلم به حتى يهددها بفسخ الخطوبة وقتل جاد الله ، ونبيه يخشى منه على خطيبته مايسة التى ما أن تعلم به حتى تتشاجر معه ، وتعرض عنه ، وعبثا يحاول الجميع أن يجدوا حلا للمشكلة ، ويكون الحل هو سرقة الفيلم كله من شركة الانتاج السينمائى ٠

ولكن محاولتهم فى سرقة الفيلم تبوء بالفشل ، ولا يصبح أمامهم الا مصارحة الجميع بحقيقة الأمر ، لأنه بالمصارحة وحدها تنفرج الأزمة وتعود المياه الى مجاريها وينصلح الحال ٠ أما اللف والدوران فلا ينتج عنهما الا الخروج من المأزق للوقوع فى مآزق أخرى ٠

وهكذا تنتهى مسرحية « الغبى » أو الأستاذ نبيه و « الأنا » أو الأستاذ جاد الله لتبقى مشكلة المسرح أو العرض المسرحى ، والمسرحية كما هو واضح من عرضها واستعراضها مسرحية ضاحكة ومضحكة معا ، لأنها تقوم على القالب أو المطبات التى تحتوى على عناصر الفكاهة وتنطوى على والمواقف الكوميدية ، ولكنها الفكاهة الخالصة التى لاتخرج من ذاتها لتتناول شيئا خارجها كأن يكون مشكلة اجتماعية أو ظاهرة أخلاقية أو قضية سياسية ، كما أنها الكوميديا البحتة التى لا تستهدف قيمة بالذات أو هدفا بالضرورة ، وهو ما يعرف بالضحك من أجل الضحك ، وليس من أجل أى شىء آخر يؤدى اليه هذا الضحك ٠

والمسرحية على هذا النحو وان جاءت من تأليف الكاتب الشاب مجدى الابيارى الا أنهـا تذكرنا بمسرحيـات والده أبو السعود الابيارى تلك المسرحيات التى كانت تعد من أجل نجم كوميدى بعينه هو اسماعيل ياسين ولكى تخاطب جمهورا بالذات هو جمهور الخمسينات فيما قبل الثورة أو بعدها بسنوات معدودات ٠

وليس من شـك فى أن عملا كهـذا لا يمكن أن يخـاطب جمهـور الثمانينات ، جمهور المشكلات الاجتماعية والقضايا السياسية والظواهر الأخلاقية الجديدة التى أخذت تطفو فوق سطح هذا الجمهور ، وأمام أعين هـذا المجتمع ٠ صحيح أن الكاتب مجدى الابيـارى حاول « تعصـير » مسرحية هذه وتطعيمها ببعض الأفكار العصرية أو الألفاظ المعاصرة من قبيل انتقاد السياسة التسـعيرية فى اللحوم والفاكهـة والخضروات ، والتهكم على ظواهر الانفتاح الاقتصادى وما صاحبها من مظاهر اجتماعية ، فضلا عن السـخرية من الأفلام السينمائية الهابطة وجوائز المهرجانات الزائفة وجمعيات النقد السينمائى ، ولكن هذا جميعه كان من قبيل حشو المسرحية ببعض الألفاظ والكلمات دون أن تشكل نسيجا عضويا فى جسد العمل المسرحى ، ودون أن تتجسد فى مواقف مسرحية كوميدية ، فهى أشياء هامشية لا تربطها علاقة حقيقية بكيان العرض المسرحى ٠

وعلى ذلك فمسرحية مجدى الابيارى أشبه ما تكون باعداد مسرحى جديد لعمل مسرحى قديم حافظ على النص الأصلى أكثر مما يحاول تعصيره وتقديمه فى ضوء عصرنا الحاضر ٠

ويجىء الاخراج المسرحى الذى تولاه المخرج الصاعد شاكر خضير ، ليركز على عناصر الضحك والاضحاك أكثر من تركيزه على كلمات النقد والانتقاد ، وكأنما لكى يؤكد معنى الضحك للضحك لا لأى شىء آخر ، ايثارا للسلامة واستئثارا بأكبر كم من الجمهور وكان فى استطاعته أن يصفى النص المسرحى من كثير من البصمات الابيارية فيرفع هذه البصمات من فوق جبين النص لكى يكسبه طابعا عصريا جديدا ، ولكنه هنا أيضا آثر الالتزام بالنص وكأنما يلزم نفسه بما لا يلزم ٠

من ذلك مثلا مشاهد التصوير السينمائى التى استغرقت نصف الفصل الأول رغم طول هذا الفصل عن الفصلين الآخرين بشكل صارخ ، مما أدى الى الشعور بالاطالة بالنسبة لهذا الفصل ، والاحساس باختلال الايقاع بالنسبة لباقى الفصول ، ولو أن هذه المشاهد السينمائية تمت فى الخلفية ودخلت فى المسرحيـة عن طريق الحوار لكان ذلك أفضـل

بكثير ، هذا فضلا عن ضعف هـذه المشاهد من ناحية التنفيذ المسرحى ديكورا واضاءة تشكيلا وأداء ، مما جعلها تبدو وكأنها جسم غريب استزرع فى كيان العمل المسرحى ٠

فاذا أضفنا الى هذا الجزء من الفصل الأول ، شحنه بمجموعة من الأغانى والرقصات والتابلوهات الاستعراضية ، أدركنا على الفور مدى الخلل الذى أصاب هذا الفصل بالقياس الى الفصلين الآخرين من المسرحية، ولو أن المخرج افتتح المسرحية بهذه المشاهد التى تشكل الجزء الثانى من الفصل الأول فيما يشبه البرولوج أو المقدمة الافتتاحية ، لكان ذلك أفضل للمسرحية ولعرضها بمنظور عصرى حديث ٠

ومن ذلك أيضا دور البطل المتخفى فى زى المرأة ، والذى كان قاسما مشتركا فى كل مسرحيات أبو السعود الابيارى وكان له ما يبرره سواء بالنسبة لنجم الكوميديا الراحل اسماعيـل ياسين أو بالنسبة لجمهـور الخمسينات ، ولم يعد له أى تبرير فى الكوميديـا الحديثة وبالنسبـة لجمهور هذا العصر ٠

ومن ذلك أخيرا دور بطل الرماية العالمى الذى يحمل مسدسيه فى كلتا يديه وعلى كلا جانبيه ، يطلق منهما النار فى المنازل والشوارع دونما حسيب أو رقيب ، ان مثل هذه الشخصية المستدعاة من الأفلام الأمريكية وبالذات من أفلام رعاة البقر ، ربما كانت جديدة على جمهور الخمسينات ولكنها شخصية غير مقنعة وغير مبررة بالنسبة لجمهورنا الحاضر ، وكان ينبغى تحريفها بشكل آخر أكثر اقناعا لنا وللجمهور ٠

على أنه اذا كانت هذه المآخذ جميعا هى التى أدت الى تفريغ الكوميديا وجعلها تبدو بهذا القدر من التسطيح ، فثمة أشياء تحسب للمخـرج شاكر خضير لعل من أهمها احساسه الكوميدى الحاد ، وقدرته على توليد الضحك من جوف المواقف ومن أحشاء الكلمـات ، كذلك احسـاسه بالشخصية الكوميدية ومدى ملاءمتها للدور بحيث تتحد الشخصية مع الدور اتحادا عضويا يساعد تفجير الفكاهة ، هذا بالاضافة الى حرصه على عدم الاسفاف أو الابتذال سواء من خلال الحركات أو الكلمات فعلى الرغم من شحنات الضحك الكثيرة فى المسرحية ، فليس فيها ما يخدش الحياء أو يسمى الى الآداب العامة ٠

وكان توفيقا من المخرج أنه استخدم الأداء الغنائى الحى فى المسرح ، بدلا من طريقة البلاى باك أو التسجيل الغنائى التى كثر استخدامهـا

فى مسرحياتنا الكوميدية حتى ضاق بها الجمهور ، ولقد ساعده على ذلك الموسيقى الشاب جورج أنور الذى استطاع بفرقته الموسيقية المحدودة العدد والآلات ، أن يشيع جو الغناء الحى والموسيقى العصرية فى كافة أرجاء المسرحية ، لا فى الأغانى والتابلوهات الاستعراضية فحسب ولكن فى بعض المواقف ، ولدى دخول بعض الشخصيات ٠

كما ساعده على ذلك أيضا كلمات الشاعر كمار عمار ، سهلـة التلحين ، بسيطة التعبير سلسة الأداء ، وبخاصة لحن حديقة الحيوان ، الذى تألفت فيه كلمات هذا الشاعر ، وألحان جورج أنور ،وأداء سيد زيان ومن خلفه المجموعة التى شكلت هذا التابلوه الاستعراضى ٠

بعـد هذا كله يجىء الأداء التمثيلى الذى يقف فى طليعته النجم الكوميدى سيد زيان الذى قام بأداء دور « الغبى » أو الأستاذ نبيه ، فكان ملائما تماما لهذا الدور سواء من خلال مظهره الخارجى ، أو من خلال تقمصه للدور من الداخل ، أو من حيث طريقة التعبير ، وأسلوب الحركة ، والقدرة على « التغابى » أو ادعاء الغباء ، ولعل أهم ما يميز هذا الممثل هو أنه فى الوقت الذى تجمعت فى يديه كل خيوط الكوميديا ، لم يشعرنا بأنه النجم الأوحد الذى يقف فوق المسرح ٠

هذا بالاضـافة الى نجـاح سيد زيان فيما يمكن تسميته بالغناء الكوميدى أو الكاريكاتيرى ، وبخاصة فى اللحن الهندى العاطفى أو فى تابلوه حديقة الحيون الاستعراضى ٠

وبعده يجىء الممثل الكوميـدى عبد الله فرغلى فى دور « الأنا » أو الأستاذ جاد الله ، ليجعل من نفسه طرفا من طرفى المعادلة الكوميدية « الغبى وأنا » وكان هو الآخر ملائما لدوره كل الملاءمة ، سواء من خلال ترهله الجسدى ، أو من خلال تعبيره الوجهى ، أو من خلال قدرته على توليد الضحك من داخل المواقف الجادة ، أو التى لا تحتمل الضحك ٠

وبعدها يجىء زين العشـماوى ملائما هو الثـالث لدوره ، دور ابراهيم الطوبجى بطل الرماية ، وان لم يكن الدور ملائما لهذا العرض المسرحى الكوميدى ، فهو أشبه بدور أحد رعاة البقر فى أحد الأفلام الأمريكية ، وعلى الرغم من محاولة هذا الممثل اضفاء المنطقية والمعقولية على هذا الدور ، الا أنه ظل نشازا طوال المسرحية ، وفى تقديرى أن هذا الدور ليس هو الدور الذى يفجر امكانيات هذا الممثل على الأداء الكوميدى، وعلى العطاء المسرحى بوجه عام ٠

وقد ننسى الممثل القدير أنور محمد لأنه لم يترك بصمات حقيقية على جبين هذا العرض المسرحى من خلال قيامه بدور وحيد شكرى المخرج السينمائى ، الا أن قيمة هذا الممثل واقتداره هى التى لا تجعلنا ننساه أبدا ، وان كانت المسئولية هنا تقع على عاتقه أكثر مما تقع على عاتق المخرج ، لأن الدور ليس دوره على الاطلاق ، فهو أكبر من مثل هذا الدور، وهو أجدر بأدوار أكثر عمقا واستدارة ٠

فاذا انتقلنا الى الأدوار النسائية ، طالعتنا الممثلة القديرة زهرة العلا فى دور درية ، وليس من شك فى أنها أكبر من دورها بكثير ، على نحو جعلها تخدم هذا الدور بأكثر مما يخدمها الدور ، ان زهرة العلا هى الأخرى أجدر وأقدر على أدوار أعرض من ذلك بكثير ٠

أما الممثلة فريدة سيف النصر فى دور شوشو ، فكانت موفقة فى حدود دورها ، وكان فى امكانها أن تعطى هذا الدور بأكثر مما أعطاها الدور ، ولكن يبدو أن تلك هى كل قدرتها الفنية ، وكل طاقتها على العطاء المسرحى ، ولا أدرى لماذا تتعمد « النطق » بهذه الطريقة غير المألوفة ، والتى توحى بأن ثمة خطأ فى مخارجها للألفاظ ٠

وأما الممثلتان المعروفتان سهير توفيق فى دور « مايسة » وخديجة محمود فى دور سنية ، فقد وفقت كل منهما فى حدود دورها ، واستطاعت أن تعطى الدور كل ما يحتاجه وليس كل ما عندها ، وبمقدار ما تميزت الأولى فى الرقص والغناء ، وتميزت الأخرى فى الأداء والاضحاك ٠

عموما كنت مسرحية « الغبى وأنا » كوميديا حافلة بالضحك المتواصل فوق المسرح ، ولكنه ضحك كالبكاء اذا نظرنا اليها بمقاييس الفن الكوميدى ، واذا حاولنا أن نسأل أنفسنا ، وماذا أعطتنا هذه المسرحية ؟ وكانت الاجابة ٠٠ لا شىء ، لا شىء على الاطلاق ٠

لعبة أسمها المسرح

اذا كانت الغاية تبرر الوسيلة ، فما الذى يبرر الغاية نفسها ؟
هذه العبارة الاستفهامية التى قالها الكاتب الشهير البير كامى ، والتى تحمل فى طياتها الاجابة ، ان لخصت شيئا فانما تلخص أزمة العصر، وان عبرت عن شىء فانما تعبر عن أزمة الانسان فى هذا العصر ، لأنه اذا كان كل شىء قابلا للتبرير ، فان الأشياء جميعا تتساوى ٠٠ الخير والشر ، الفضيلة والرذيلة ، الصدق والكذب ، الجبن والشجاعة ، الفشل والنجــــاح ٠

واذا كان عصرنا الحاضر يتعبد فى محراب جديد اسمه « الفلوس » وكانت الفلوس على مر العصور وسيلة لتحقيق غاية ، فاذا بها تصبح فى هذا العصر غاية فى ذاتها ، فما الذى يحدث لانسان هذا العصر ؟ ٠

لا شىء سوى الافلاس النفسى والفقر الروحى ، وفقدان الذات ، والشعور بالغربة والغرابة والاغتراب ، وهذا هو المعنى الذى تدور حوله مسرحية « لعبة اسمها الفلوس » فهنا انسان دينه المال وعبادته النجاح ، وفى سبيل دينه وعبادته يعلن الحرب غير المقدسة على كل من يعترض سبيله ، لا فرق فى ذلك بين صديق وقريب ، ولا أهمية فى ذلك لما يعرف بالقيم الأخلاقية والمعايير الانسانية ، انه خليل بك عبد ربه صــاحب الملايين ، وصاحب الشركات والعقارات ومكاتب التصدير والاســتيراد ، وصاحب الضحايا ٠٠ فهو الذى أدخل صديقه محمود أبو الفضل السجن بعد أن لفق له قضية الاختلاسات الكبرى ، وهو الذى أوقع ابنته كاميليا الصحفية الحسناء فى حبائله بعد أن كبلها بأمواله الطائلة ، وهو الذى

جمع حوله مجموعة من مافيا العصر ٠٠ مختار وحنفى وعزت ٠٠ الذين ينفذون مخططاته الرهيبة فى الكسب غير المشروع ، وهـو أخيرا الذى تنكر لأهله الفقراء والبسطاء وقريته « أبو زغلولة ــ غربية » لكى لا يعيش الا لنفسه فقط ! ٠

وفجأة يموت ، تاركا وراءه كـل هذه الملايين ، وتاركـا خطيبته كاميليا التى لم يكن قد عقد قرانه عليها بعد ، وعبثا تحاول عصابته التى طالما ابتزت له أموال الآخرين أن تبتز لنفسهـا أمواله فقد ظهـر لهم فايق عبد ربه ابن أخ المرحوم والوريث الأوحد لثروته ٠

ولكن فايق هذا انسان غلبان وأيضا كحيان ، أبيض القلب والعقل معا ، يعمل ببريد محطة أبو غزالة ولا يملك من متاع الدنيا سوى ربابته التى يبثها همومه وأشواقه ، ويجمع حولها أقاربه من أطفال القرية ، الذين يرددون وراءه غناويه البسيطة الساذجة التى لا تنتمى الى هذا العصر ٠

ويسلمه وكيل مكتب البريد تلغرافا يخبره فيه بوفاة عمه ، فيهرع الى القاهرة لتقديم واجب العزاء ، ولكنه يقع كسمان الخريف فى شباك رجال العصابة الذين يحاولون استثماره وتحويله الى قلم امضاء وكفى ، يوقع على شىء دون أن يدرى شيئا ، ولا يلبث أن يصبح فريسة لصراع القوتين العظميين ٠٠ كاميليا التى تسـتغل حرمـانه العاطفى لتلتهـمه بأنوثتها الطاغية ،ومختار الذى ينتهز تخلفه الحضارى ليبتلعه بدهائه الشيطانى ٠٠ ويحتدم الصراع بين كاميليا ومختار ٠٠ أما هى فتعمد الى التشهير بفايق فى مجلتها المصورة ٠٠ فهو المليونير حافى القدمين الذى يضع « حلة المحشى » تحت السرير ، ويترك السيارة المرسيدس ليركب العربة الكارو ، ويخشى الكهرباء والأدوات الكهربائية ، ويتخذ من مجموعة أطفال القرية هيئة استشارية لادارة أعمـاله ، وأما هو فيستغل هذا كله لكى يتهمه بالسفه والعته وتبديد الأموال ، ويتقدم الى النيابة بطلب الحجر عليه حماية للنفس والمال٠

ويكون فايق قد وقع فى حب كاميليا ، فيتصـدى له عزت الذى يهيم بها حبا ، لقد أحس بالفشل الأخير ، وبضياع الحلم والمستقبل ، وهو المدرس الحكومى الذى فصل من وظيفته بعد أن لفقت له تهمة تهريب أسئلة الامتحانات ، ولم يجد مكانا يأويه غير وكر المستثمرين ، حيث وقع فى غرام كاميليا وراح يعلمها فن الكتابة الصحفية الى أن ظهر فايق فى حياتها فلم يجد أمامه الا أن يعتدى عليها بالضرب وعليه بالقتل ، وأخيرا بسرقة حقيبة مملوءة بالفلوس والهرب بعيدا عن أعين الجميع ٠

وتكون كاميليا قد وقعت فى حب فايق ، لتتصدى للدفاع عنه أمام وكيل النيابة والهجوم على مختار وفضح ألاعيبه الاجرامية ، الى أن يثور الأخير فيلقى فى وجهها بالقفاز ، ويعريها أمام فايق كاشفا الستار عن حقيقة الاسم المستعار المتخفى ، وراء حملة التشهير التى شنتها عليه مجلتها المصورة ٠

وكما صدم فى عقله عن طريق مختار يصدم فى قلبه عن طريق كاميليا وأخيرا يصدم فى ضميره عندما يعلم بنبأ مصرع الطفل سامح ، واصابة باقى الأطفال فى حادث المرجيحة المروع ، الذى وقع فى مدينة الملاهى التابعة لشركاته ، وأمام هذا كله لا يملك الا أن يعلن من أعلى مكان فى القاهرة كفره بالمدينة والحضارة ، واصراره على العودة الى القرية حيث البكارة والبساطة والحياة على الفطرة ٠ وعبثا تحاول كاميليا أن توضح له الأمور وتصحح له الأخطاء ، ولكنه يصر على رفضها هى الأخرى باعتبارها ملمحا من ملامح الزيف والكذب والخداع ٠

وعندما تغير جلدها وتبدل اسمها فترتدى جلباب الفلاحة القروية وتسمى نفسها فرحانة وتناديه « بسى السيد » يصفح عنها ويرتمى فى حضنها ويجد فى صدرها بساط الريف الأخضر ٠

هذه هى خطوط الطول والعرض فى هذه المسرحية ، وتلك هى قيمتها المحورية وهى فى عمومها لا تخرج عن الموضوع التقليدى القديم الذى استهلكته السينما والمسرح ، موضوع الفتى القروى الساذج الذى يفد الى القاهرة فى أذنيه طنين المدينة وفى عينيه بريق الحضارة ٠ وتهبط عليه من حيث لا يدرى ثروة طائلة فلا يعرف كيف يجيد التصرف فيها ، الى أن تقع عليه واحدة من اياهن توهمه بحبها له فتعبث بكيانه كله ، وتستنزف أمواله جميعا الى أن يصدم فى هذا الحب فيكفر بالتمدن والتحضر ويعود مفلسا تائبا الى حيث كان ، الى الأهل والقرية ٠

ورغم تقليدية هذا الموضوع واعادته وتكراره كثيرا ، فقد كنا ننتظر من المؤلف ناجى جورج أن يضفى عليه رؤية عصرية ، وأن يطوره الى المفاهيم الفكرية الحديثة والمعالجة الفنية المعاصرة ، ولكنه لم يفعل شيئا من هذا ، كل ما فعله هو أن صب هذا المضمون بواقعيته الحادة المباشرة فى اطار من التعبيرية الصارخة الأنغام الفاقعة الألوان ،فحدث انفصام واضح بين شكل العمل ومضمونه ، وغامت الرؤية بين الأحداث المتهرئة والعلاقات غير المنطقية والشخصيات المبتورة غير كاملة الاستدارة ٠

فنحن لا ندرى ان كان فايق يمثل الفتى القروى الطيب القلب النقى الروح الذى صدم فى قيم المدينة وأساليب الحضارة لنتعاطف معه ، أم هو يمثل كل معانى السفه والعتة والتخلف العقلى فلا يمكننا أن نتعاطف معه على الاطلاق ؟ فاذا كان بسلوكه وتصرفاته أقرب الى الأخير منه الى الأول ، ضاع بالتالى أهم عنصر من عناصر البطل الدرامى ، وهو اثارة الخوف والشفقة لدى المتفرج ، الشفقة على ما حدث له والخوف من أن يكون مصيرنا مثل مصيره ·

ولا ندرى ان كان عزت هو البطل الحقيقى للمسرحية باعتباره القطب الآخر للصراع الذى يقف فى مواجهة الكذب المتمثل فى مختار والزيف المتمثل فى كاميليا والتخلف المتمثل فى فايق والانتهازية المتمثلة فى خاله حنفى ، وباعتباره اشعاعة الضوء الساطع على ثوب المدينة الأسود ، ولكنه فى الوقت الذى يدين فيه الجميع نراه وقد انتهى به الأمر الى سرقة حقيبة مملوءة بالفلوس ، وقد نتساءل وما قيمة هذه الفلوس بالنسبة الى انسان فقد الحلم والمستقبل على حد تعبيره ؟ ولكننا لا نجد اجابة على السؤال !

ولا ندرى بعد هذا وذاك من تكون كاميليا هذه ؟ هل توجد مثل هذه الشخصية فى حياتنا الصحفية ؟ وعلى افتراض وجودها ، كيف نسيغ قبول مثل هذه الشخصية غير ·· المنطقية وغير المبررة ؟ فتاة جميلة وموهوبة تعلمت حتى تخرجت فى الجامعة واشتغلت بالصحافة حتى أصبح لها الاسم والرأى ، كيف تسمح لنفسها بالزواج من رجل فى مثل عمر أبيها ؟ ورجل تعلم عنه أنه أدخل أباها السجن ؟ كيف تسمح لنفسها أن ترتبط برجاله الذين يشبهون رجال المافيا بعد أن مات زعيمهم الأكبر ، والأخطر من هذا وذاك كيف يمكنها أن تقع فى حب فلاح ساذج مثل فايق ، بل وتغير جلدها واسمها لتكون امرأته فرحانة التى تتخلى عن كل شىء فى القاهرة لتعود معه الى قرية أبو زغلولة ؟

فاذا تركنا الموضوع والشخصيات الى أحداث المسرحية نفسها ، لوجدناها هى الأخرى حافلة بالاهتراء واللامنطقية ذلك أن المؤلف مشحونا بالعديد من الأفكار والموضوعات حاول أن يصبها جميعا فى عمل واحد ، فضاع منه الخط الرئيسى للمسرحية · فاذا كانت « التيمة » دراما اجتماعية واقعية ، فقد حاول المؤلف أن يجعل منها عنوة فانتازيا كوميدية ضاحكة فكانت النتيجة كوميديا قاتمة أو كوميديا سوداء · ومع ذلك كيف يساغ فى عمل كوميدى اقامة « صوان » لتلقى العزاء فاذا به يصبح مادة كاريكاتيرية لاثارة الضحك ؟ بل كيف يساغ أن يقام عمل كوميدى على مصرع طفل واصابة مجموعة من الأطفال فى حادث ملاهى مروع ؟

أما عن البناء الفنى فقد خلط المؤلف بين عدة مذاهب أو اتجاهات ، فبينما غلبت الواقعية على الفصل الأول حيث مشهد قرية أبو زغلولة والمحطة ومكتب البريد ، غلبت الرومانسية على الفصل الثانى حيث مطارحات الغرام بين فايق وكاميليا فى أكثر من مشهد ، كما غلبت التعبيرية على الفصل الثالث والأخير حيث لوحة الملاهى السوداء والطفل المضرج بالدماء والصراخ فى مونولوج طويل يلقيه فايق من فوق أعلى مكان يحمل الاعلان عن اسمه وتجارته « فايق للتجارة » ٠

وأما أن صوت المؤلف ناجى جورج كان أعلى من أصوات أبطاله ، فهو ماكان واضحا بشكل صارخ فى دور عزت الذى أنطقه المؤلف بأفكاره هو وآرائه فى الحب والأمانة والضمير والشرف والكرامة والحياة ٠

فاذا تركنا التأليف الى لاخراج وجدنا المخرج سمير العصفورى وهو يفجر طاقته فى النص لكى يجعل منه عرضا كوميديا مبهرا ، حركة وديكورا، اضاءة وموسيقى ، فقد لجأ الى القرص الدائرى لتقديم العرض فى مشاهد متتابعة بدلا من الديكور الثابت طوال الفصل الواحد أو طوال المسرحية كلها ، وهو الأسلوب الذى غلب على اخراجه للمسرحيات الأخيرة ، كما فى مسرحية « انها حقا عائلة محترمة » ٠

وخطورة هذا الأسلوب فى هذا العرض ، أنه ساعد على تجسيد الخلط المذهبى بين الاتجاهات الواقعية والرومانسية والتعبيرية ، وان غلب الاتجاه التعبيرى على اخراجه بوجه عام ، وتجلى واضحا فى مشهد فتح الخزينة فى نهاية الفصل الأول ، ومحاولة عزت اغتيال فايق فى الفصل الثانى ، ومونولوج فايق الأخير فى نهاية الفصل الثالث ٠

ولكن المخرج بدلا من أن يفيد من القرص الدائرى فى تقديم عرض متلاحق المشاهد سريع الايقاع ، اذا بكثير من المشاهد تفقد سرعتها وسخونتها ، مما أدى الى ترهل العرض وبطء الايقاع ،وليس أدل على ذلك من مشهد « صوان العزاء الذى حفل بعدد كبير من المعزين الذين يروحون ويجئون ويحملون اسم « توفيق » امعانا فى التعبيرية ، والذى استغرق وقتا زائدا أدى الى الشعور بالملل ٠ وكذلك مشهد محاولة عزت اغتيال فايق ، واطلاقه العديد من الطلقات النارية المثيرة للفزع ، وثرثرته بكلمات مكررة ومعادة ، مما أدى الى الشعور بالقلق ٠ ثم مشهد فايق وهو يتعرف على مكتبه فى شركة التصدير والاستيراد ، وكيف يتغير وضع المكتب فى عينيه كلما دخل اليه من أحد الأبواب الثلاثة ،وعلى الرغم من أنه مشهد لا يقدم ولا يؤخر الا أنه استغرق وقتا طويلا ، ثم المشهد الأخير الذى يلقى فيه فايق بمونولوجه الطويل ، دون أن يضيف شيئا أى شيء ٠

وعلى الرغم من توفيق المخرج فى تجسيد بعض المشاهد وخاصة مشهد محطة أبو زغلولة ، ومشهد فتح الخزينة ، ومشهد زيارة فايق لشقة كاميليا ، ومشهد وكيل النيابة ، لم يكن موفقا بالذات فى مشهد الاثارة الجنسية حيث تخلع كاميليا « البيجاما » الشفافة لكى تبدو عارية وهى تغتصب فايق وتلقى بجسدها فوقه ، لم يكن ثمة داع لهذا المشهد على الاطلاق ، أما استخدام المخرج لمجموعة الأطفال فيما يشبه الجوقة أو الكورس فقد كان جديدا من ناحية ناجحا من ناحية أخرى ، بل كان اضافة اخراجية واضحة ٠

ويجيء الديكور الذى صممه هانى المصرى ومحمد عبد المنعم ، ليشكل ملمحا أساسيا من ملامح العرض بل بطلا من أبطاله ، فهو يجمع بين جمالية التشكيل من حيث الخطوط والظلال والألوان ، وبين وظيفية التعبير من حيث التكوينات والمساحات والمستويات ، ولقد ساعد القرص الدائرى على سرعة تغيير الديكور فى أكثر من مشهد على امتداد المسرحية ، كما ساعدت الاضاءة على اقامة حوار بين الظل واللون ، وخاصة فى مشهد محطة أبو غزالة بواقعيته ، ومشهد شقة كاميليا وهى تطارح فايق الغرام برومانسيته ، ومشهد الاعلان عن شركات فايق للتجارة بكل ما فيه من تعبيرية ٠

وهذا كله على العكس من الموسيقى التى كانت دون مستوى الديكور والاضاءة بكثير ، فهى من ناحية ليست الموسيقى المؤلفة خصيصا للعرض المسرحى ، وانما هى توليفة موسيقية قام بوضعها عصام لطفى ، وهى من ناحية أخرى بعيدة كل البعد عن التعبير عن المسرحية من الداخل ، أحداثا وحوارا وأبطالا فهى خالية من أى نبض كوميدى يثير الشعور بالبهجة والمرح ، نعم لقد كانت الموسيقى أى كلام ٠

وأخيرا يجيء الأداء التمثيلى الذى يقف فى طليعته الكوميديان الممتاز والمتميز سعيد صالح الممتاز بطريقته الخاصة فى الأداء والتعبير ، والتى تعتمد على عفوية الحركة وفطرية العبارة وتلقائية الانفعال ، والمتميز فى تجسيد هذه الأدوار التى تلائم تكوينه الجسدى وتعبيره الوجهى وحركات اليدين ، وهى أدوار الانسان البدائى البسيط سواء فى القرية أو المدينة والذى يجمع بين بكارة القلب وطهارة العقل ، ولكن هذه الامكانيات جميعا لم يفجرها هذا الدور البالغ الضبابية والتعقيد ، المملوء بالمونولوجات الداخلية البعيدة عن الاضحاك الكوميدى ، الذى يمثل موقفا أيديولوجيا من الواقع والحياة لا علاقة له بطريقة سعيد صالح فى الأداء الكوميدى ، وعلى ذلك فقد ظلمه الدور بمقدار ما ظلم هو الدور ٠

أما مديحة كامل فى دور كاميليا فهى وان كانت نجمة سينمائيه ناجحة ، الا أنها ليست كذلك على المسرح ، برغم وقوفها على خشبته فى عملين سابقين هما « هاللو شلبى » و « الجيل الطالع » فقد بدت كما التائهة على المسرح ، لا تدرى كيف تأخذ مفاتيح جملها ، ولا كيف تلقى بالافيهات الكوميدية بل ولا كيف تأخذ اضاءتها أو تأخذ الميكروفون الذى يوصل صوتها الى الجمهور ، خاصة اذا لم يكن صوتها مسرحيا على الاطلاق • لقد كان أداؤها من النوع الهامس أو المهموس برغم تغير المواقف وتنوع الانفعالات ، ويبدو أنها لا تدرى شيئـا عن الصـحافة المصريـة أو عن الصحفيات المصريات ، ولا أين هى الصحفية التى ترتدى مثل هذه الأزياء الفاضحة والمثيرة التى لا تتفق ومهنة الصحافة ؟ لقد كان حرصها على تغيير فساتينها أكبر من حرصها على تغير انفعالاتها ، وكان اهتمامهـا بحضورها الأنثوى فوق المسرح أوضح من اهتمامها بحضورها الفنى داخل الدور •

أما الممثل الصاعد محمد كامل فى دور عزت ، فقد كان واضحـا وبارزا فى دوره ، وكان مركز اشعاع حقيقى فى العرض المسرحى ، تمكن من الأداء وقوة التعبير وتموج فى الانفعال وتدفق فى الحركة ، ولكنه لا يزال فى حاجة الى القدرة على ترسيب الدور فى أعماقه بحيث يبدو الأداء كما لو كان طبيعيا لا شىء فيه من التكلف أو الافتعال ، فالفنـان الحقيقى هو من يعى الدور فى داخله ، بحيث يبدو وهو يؤديه من الخارج كأنما يؤديه بلا وعى •

وأما سعيد طرابيك فقد كان ملائما كل الملاءمة لدور مختار ، بكل ما فى ذلك من مكر ودهاء وتفكير شيطانى ، كان يؤديه ببساطة وتلقائية كما لو كان يعيش حياته أو أيامه العادية ، وبدا فاهما للدور واعيا بأبعاده على نحو يدل على تمرسه بفن الأداء المسرحى لدى الممثل الحديث •

عموما ليست مسرحية « لعبة اسمها الفلوس » مسرحية كوميدية بالمعنى الصحيح ، ربما كانت كوميديا قاتمة أو كوميديا سوداء ، وهى من خلال هذا التوصيف مسرحية ضالة ، ضلت طريقها الى فرقة الفنانين المتحدين ، وكان أليق بها أن تعرض على المسرح القومى ، فقد ظهر نجم هذه الفرقة سعيد صالح كمن يلعب على غير أرضه ووسط جمهور ليس هو جمهوره •

عزوز المهزوز يضحك على الجمهور

« ان الانسانية تحدق بعينيها الى كل ما يفعله الانسان لكى تتخذ منه مثلا أعلى تسير على دربه وتهتدى بخطاه » ٠

« اننى مسئول عن كل شىء ومسئوليتى تمتد حتى الى تلك الحرب التى اشتركت فيها كما لو كنت أنا الذى أعلنتها » ٠

هاتان الكلمتان اللتان قال أولاهما الفيلسوف الألمانى كانط وقال الاخرى الفيلسوف الوجودى جان بول سارتر ، ان دلتا على شىء فعلى عمق الوعى الانسانى ، وان عبرتا عن شىء فعن شمول المسئولية البشرية، فالانسان بمقدار ما هو مسئول عن نفسه مسئول عن الآخرين ، والمسئولية هنا ليست بالايجاب فقط ، بمعنى أن الانسان يسأل فحسب عما يفعل ، ولكنها بالسلب أيضا ، بمعنى أنه مسئول كذلك حتى عما لا يفعله ، ففى الامتناع عن الفعل ، ما يلحق الضرر بالذات وبالآخرين ، تماما كما فى الاقدام على بعض الأفعال ٠

وهذا معناه أن الانسان الحقيقى مسئول عن القاء عقب سيجارة قد يؤدى الى حريق بما لا يقل أهمية عن القاء قنبلة قد تؤدى الى دمار ، واحجام الانسان عن اطفاء عقب سيجارة ، يعادل اقدامه ولو بالصمت على القاء قنبلة ذرية ، وهذا هو المعنى العام الذى تدور حوله أحداث مسرحية « المهزوز » التى كتبها المؤلف الكوميدى لينين الرملى ليقدمها الممثل الشامل محمد صبحى ، والشمول هنا لا يقف عند مجرد الأداء الشامل من رقص وتمثيل وغناء ، ولكنه يمتد فيشمل الديكور والموسيقى والاخراج ٠

وذلك لأن الثنائي المصري محمد صبحي ولينين الرملي يحاولان فيما يبدو أن يبعثا من جديد ثنائيات الأربعينات والخمسينات من هذا القرن ، وأعني بها ثنائي نجيب الريحاني وبديع خيري ، وثنائي اسماعيل يس وأبو السعود الابياري رغم الفارق الكبير بين ظروف كل عصر .

ومع ذلك فاذا كانت ثنائيات الأربعينات والخمسينات لها ما يبررها حيث لم يكن قد ظهر بعد المؤلف الكوميدي على الأصالة ولا المخرج المسرحي المتخصص ، ولا مصمم الديكور الدارس ولا واضع الموسيقى المتمرس ، فما الذي يبرر مثل هذا الثنائي في هذا العصر ؟

هل هو مجرد تكوين فرقة مسرحية تحمل اسم ستوديو ٨٠ ، أم هي الرغبة في تحقيق الثراء المادي بعد تحقيق الانتشار الفني ؟ واذا كان هذا متسقا مع طائفة المسرحيين الجدد ، والذين دخلوا بفرقهم المسرحية الى حياتنا الفنية دخول عصابات المافيا ، في غفلة من فرق القطاع العام التي تغط في بياتها الشتوي والصيفي جميعا ، فهل يتفق هذا مع واحد من ألمع شبابنا المسرحي وآخر من أبرع كتابنا المسرحيين ؟

أقول هذا كله في مطلع تناولي النقدي لمسرحية « المهزوز » ، التي جاءت صورة مهزوزة بالفعل لأملنا المسرحي في فنان نحبه هو محمد صبحي وكاتب نحترمه هو لينين الرملي .

فهنا مسرحية أقل ما يقال فيها انها « فبركة » كاملة فهي تدور حول فكرة المسئولية الفردية تجاه المجتمع وتجاه الحياة الانسانية بالمعنى الذي شرحناه ، ولكن ما أبعد الفكرة عن تجسيدها فوق المسرح ، وهو التجسيد الذي جاء هزيلا الى حد بعيد مهزوزا الى أبعد حد ، حيث نلتقي بالأستاذ عزوز الموظف بوزارة التخطيط ، المنطوي على نفسه لا يلتقي بأحد ولا يلتقي به أحد ، عملا بالمثل السائر « الباب اللي يجيلك منه الريح سده واستريح » .

وهو لفرط توحده وانحساره في واحديته ، فاقد الثقة في نفسه وفي كل من حوله ، فاقد الثقة في زملائه في العمل ، في أصدقائه في المجتمع ، في جيرانه في المنزل حتى في علاقاته العاطفية ، تراه فاقد الثقة في صديقته فيفي وفي خطيبته سوسو ، لا يدري هل يصادق خطيبته أم يخطب صديقته ؟

وتقتحم مكالمة تليفونية خاطئة جدران عزلته ، ولكن الفضول الذي يستبد بالأستاذ عزوز الموظف بوزارة التخطيط البشري يجعله يتصنت

على هذه المكالمة المريبة والغريبة ، فاذا به على الخط مع عصابة ارهابية يتآمر أفرادها على قتل انسان يدعى محمد عبد الرحمن ، ويحاول عزوز بمعاونة صديقته فيفى أن يتعرفا على الضحية من تكون ؟

ويكون دليل التليفونات هو الخيط الرفيع الذى يتعرفان من خلاله على الضحية واذا به الجار الساكن فى الشقة المواجهة لشقته مباشرة ، ويصبح السؤال الذى يفرض نفسه عليه وبالحاح ، هو هل يبلغ الشرطة بهذه المكالمة التليفونية انقاذا لجاره ؟ ولكن العصابة بعد أن راقبت الخط التليفونى استطاعت أن تتعرف على صاحبه وعلى عنوان سكنه ، بل بادرت الى تهديده بالقتل ان هو أبلغ الشرطة ، وامعانا فى التهديد بعث المعلم سرسع بثلاثة من رجاله ، متنكرين فى زى رجال الشرطة ، الحنش المتنكر فى زى ضابط وحركش المتنكر فى زى شرطى وتوتو المتنكر فى زى مخبر، واستطاع الثلاثة أن يقتحموا شقته٠٠وأن يشبعونه ضربا ، وأن يستخدموا شقته فى العبور منها الى شقة الأستاذ محمد عبد الرحمن لكى ينفذوا خطتهم البشعة فى قتله والخلاص منه ٠ ويغرق الأستاذ عزوز فى بحر من التردد وفى نهر من الحيرة هل يبلغ عن جريمة وشيكة الوقوع وينقذ حياة انسان أم يلوذ بالصمت ويؤثر السلامة ٠ مبررا صمته بأن هـذا الانسان لا يمت له بصلة من قريب أو من بعيد ؟

ولكن بقـايا من ضمير تطفو فوق سطح تردده واهتزازه ، فيرفع سماعة التليفون ويستدعى ضابط الشرطة ، ولكن هذه البقايا سرعان ما تتبخر أمام الضـابط فيعـود الى رذيلته الكبرى فى الجبن والتردد والتشرنق داخل محارة الذات وقوقعة النفس فلا يبوح بكلمة واحدة ، فيتركه الضابط رأفة بصورته المهزوزة ، واشفاقا على عقله المريض ٠

ولكن الحياة أخذ وعطاء ، مد وجزر ، وكما أن الانسان لا يستطيع أن يخرج من جلده ، فهو لا يستطيع بالتـالى أن يخرج من مجتمعـه ، فالمجتمع هو رداء لفرد بدونه يشعر بالعراء ويفتقر الى العراء ، فها هو الأستاذ محمد عبد الرحمن شخصيا يطرق باب الأستاذ عزوز معاتبا اياه بحق الجيرة على ما يحدث فى شقته من صخب وعنف ٠٠ يؤديان الى ازعاج الجيران ، وفجأة يرى أمامه علبة من علب « البولوبيف » المستوردة ماركة هابى دوج أو الكلب السعيد ، فيرشد جاره الأستاذ عزوز الى خطورة هذا النوع من المأكولات المحفوظة بالنسبة لمعدة الانسان ، وكيف أنها طرحت فى الأسواق على سبيل التهريب وكان هو الموظف المسئول عن توقيع قرار مصادرتها حفاظا على حياة المواطنين ٠

وهنا يدرك عزوز سر مطاردة عصابة المعلم سرسع لهذا الموظف البسيط والشريف معا بوزارة التموين ، ويدرك أيضا عظمة هذا الانسان عندما يحاصره أفراد العصابة بالترغيب تارة والترهيب تارة أخرى ، فهم يعرضون عليه مبلغا كبيرا من المال على سبيل الرشوة فيرفض ، ويضربونه حتى يصبح بين الحياة والموت فتهون أمام عينيه الحياة ، اذا كان الموت هو المصباح الذى يضىء له الجانب الآخر من الانسان ٠

ويشهر أحد أفراد العصابة مسدسه فى ظهر الرجل الطيب ، ولكن عزوز يتمكن من اختطاف المسدس وانقاذ حياة الرجل ، ويستدير ليشهره فى صدر أفراد العصابة ثم يتوجه الى نفسه ويردد « ما استحق أن يولد من عاش لنفسه فقط » ٠ وأخيرا يغادر خشبة المسرح ، متجها الى صالة الجمهور كمن يؤكد أن الانسان بدون الناس لاشىء ، ولكنه فى وسط الناس كل شىء ٠

وعلى هذا المعنى تنتهى هذه المسرحية ، وهى كما هو واضح من خطوط الطول والعرض فيها ليست أكثر من مجرد فكرة ، ولكن هذه الفكرة مجسدة فى أحداث مجسمة فى شخصيات مطروحة فى حوار جاءت مهزوزة الى حد كبير ، أمما الأحداث فقليلة جدا على المسرح ٠٠ حتى نكاد نشعر بأنالمسرحية كلها كلام فى كلام ، ففيما عدا دخول أفراد عصابة التهريب على الأستاذ عزوز متنكرين فى زى رجال الشرطة ثم دخولهم على الأستاذ محمـــد عبد الرحمن لترغيبه أو ترهيبه ، ثم المعركة التى دارت بينهم من ناحيـــة وبين عزوز وجاره من ناحيـــة أخرى ، فضلا عن المقابلة التى تمت بين عزوز وضابط الشرطة الحقيقى ، فيما عدا هذه الأحداث القليلة لا نكاد نجـد أحـــداثا أخرى على الاطلاق ، مما اضطر المؤلف الى حشر المسرحية بعدد من المشاهد التى لا تدخل فى صلب الحدث ولا ترتبط بالقيمة المحورية مثل المشهد الذى دار بين عزوز والكبابجى وغطى مساحة كبيرة من العرض ، والمشهد الذى دار بينه وبين البواب ، واستخدم عزوز فيه براعته الأكروباتية فيما يشبه الكراتيه ، ثم المشهد الذى دار بينه وبين فيفى الراقصة على مسمع من الموسيقى ، وكلها مشاهد قصد بها المؤلف حشو المسرحية بما يملأ الفراغ ، لا بما يطور الحدث ، أو يصعد المواقف ، أو يبلور ملامح الشخصية ٠

وفيما عدا شخصـــية المهزوز وهى الشخصية المحورية التى وفق المؤلف فى رسمها وتصويرها وتجسيدها فوق المسرح ، لا نكاد نجـد شخصيات أخرى بالمفهوم الدرامى للشخصية ٠ يصدق هذا على شخصية الراقصة فيفى والخطيبـــة سوسو ، كما يصدق على شخصية الضابط والبواب ، ويصدق كذلك على شخصيات أفراد العصابة الثلاثة الحنش

وحركش وتوتو فكلها شخصيات هامشية لا تشكل أبعادا بعينها ولا تحمل أفكارا بالذات وكأنما هى « شـماعات » يعلق عليهـا البطـل افيهاته الكوميدية ٠

وقد تبدو شخصية الأستاذ محمد عبد الرحمن مخدومة بعض الشىء ، شخصية الموظف البسيط والشريف معا ، فى عصر أصبحت فيه الفلوس هى كل شىء ، ولكن المؤلف سرعـــان ما وقـع فى هـوـة النمطيـــة أو الكاركترية ، والا ما معنى أن يكون قدر مثل هذا الموظف بمظهر الغلبان الكحيان الذى يثير الضحك ، ويبعث على الاشفاق ؟

فاذا تركنا الأحداث والشخصيات وانتقلنا الى الحوار لما وجدنا هنا ما اعتدنا أن نجده عند لينين الرملى ٠٠ من ظلال للكلمات وأبعاد للألفاظ وقدرة على تكثيف المعنى فى أوجز عبارة فضلا عن صياغة العبارات على لسان حال الشخصية ٠٠ محورية كانت أو ثانوية ، فأفراد العصـابة يتكلمون لغة تقليدية مكررة ومعادة فى أفلامنا السينمائية ومسلسلاتنا التليفزيونية ٠٠ والموظف المقهور المطحون يستخدم عبارات خطابية ونبرة ارشادية ، والراقصة هى الراقصة بألفاظها المألوفة فى الشتائم والردح٠٠ وحتى البواب هو الفلاح الساذج الذى يصدر عن كلمات وعبارات تدل على البلاهة والعبط ٠

وربما كان الاستثناء هنا أيضا هو شخصية المهزوز ، التى أنطقها المؤلف حوارا ذكيا مبتكرا يدل على لسان حاله من ناحية وعلى قدرة لينين الرملى من ناحية أخرى على خلق شخصية جديدة فوق المسرح ، ذلك لأنه وضع محمد صبحى نصب عينيه ، وحشد كل امكانياته لتفصيل الدور على مقاس هذه الشخصية ، بصرف النظر عن أشياء كثيرة أخرى ٠٠ بل بصرف النظر عن باقى الأشياء ٠

فاذا انتقلنا من النص الى العرض ٠٠ كنا كمن ينتقل من لينين الرملى الى محمد صبحى ، ذلك لأن هذا الفنان آثر أن يقوم بكل شىء فوق خشبة المسرح ، فهو المخرج وهو الديكوريست وهو الموسيقى وهو البطل أو بالأحرى النجم الأوحد ٠ وهـذا خلط فى الأوراق ان اعتمد على الذكاء والفهلوة فهو لا يليق بفنان موهوب ومثقف ، يحترم التخصص فى كل جانب من هذه الجوانب ، ولكن محمد صبحى فيما يبدو كان يفكر بعقلية صاحب الفرقة الذى يهمه تغطية التكاليف ، فعمل على تخفيض الانفاق ، وكانت النتيجـة هى اصابة العرض بالأنيميا الحادة فى الاخراج والديكور والموسيقى ٠

أما الاخراج فقد كان بسيطا ومباشرا يكاد يخلو من الطرافة والابتكار، فالنص مطروح كما هو فوق المسرح ، حتى الأحاديث المباشرة التى يقف فيها البطل وحده فوق المسرح مخاطبا الجمهور ، لم يحاول المخرج أن يجد لها معالجة جديدة تتفق ومتطلبات المسرح الحديث ، كذلك عمد الى الأسلوب المستهلك فى نزول البطل الى الصالة • تجسيدا لمعنى التحامه بالجمهور ، على الرغم من اطار الواقعية الاجتماعية الذى يقيم حائطا رابعا بين من هم فوق المسرح ، ومن هم فى داخل الصالة •

وكان فى وسع الاخراج أن يحافظ على وحدة الايقاع بين فصول المسرحية الثلاثة حيث بدا الفصل الأول أطول بكثير من كلا الفصلين الثانى والأخير ، وكان يمكن ضم الفصلين الأخيرين فى جزء ثان ، خاصة أن الفصل الثانى لم ينته نهاية درامية ليقف عند مرحلة بعينها من مراحل تطور الحدث ، وانما وقف عند لحظة زمنية بحيث جاء الفصل الثالث ليصل ما انقطع فى تسلسل طبيعى • فقد انتهى الفصل الثانى على مشهد الحوار الدائر بين عزوز ومحمد عبد الرحمن ، ثم بدأ الفصل الثالث على نفس المشهد استكمالا للحوار •

وأما الديكور فكان هو نفسه الديكور طوال الفصول الثلاثة ، دون أن يحـدث فيه أى تغيـير ، فهو صالة الجلوس فى شقة الأستاذ عزوز بأثاثها البسيط المتواضع ، ولا أدرى كيف يمكن لهذا السرير الأكروباتى الذى يضم ويفتح فيصل ما بين الحمام والصالة ، أن يتسق مع هذا الاطار الواقعى المباشر ، وكان فى وسع الاخراج أن يغير من هذا الديكور الثابت اثراء للفصول من ناحية ، واشعارا بمرور الزمن من ناحية أخرى ، ولكن الحرص فى الانفاق حال دون ذلك ، كما حالت دونه الاضاءة التى مضت على وتيرة واحدة دون أى تغيير ينقلنا من زمن الى زمن ، أو من مناخ الى منـــاخ •

وفيما عدا الموسيقى المسجلة التى رقص عليها عزوز وصديقته فيفى رقصة كوميدية طريفة وبارعة ، لم نكد نشعر بما سمعنا عنه من موسيقى مسرحية ، وكان فى وسع الاخراج أن يضيف الى هذه الرقصـة الثنائية رقصـة شرقية للممثلة هناء الشوربجى جاءت بشكل طبيعى فى سياق الأحداث ، ولكنه أجهض هذه الرقصة دونما مبرر فنى أو اخراجى •

فاذا انتقلنا الى الأداء التمثيلى لوجدنا الفنان محمد صبحى هو كل شىء فوق المسرح ، سواء بحضوره الكوميدى القوى ، أو بمرونته الجسدية الكاملة ، أو بقدرته على اثارة انتباه الجمهور ، وعلى الرغم من المساحة

الكلامية الكبيرة فى النص ، مما يعوق حركة هذا الممثل الديناميكى ، الا أنه استطاع بالفعل أن يؤدى المشاهد الحوارية الخالصة بروعة وبراعة معا ، وبخاصة مشهده مع الكبابجي ورقصته مع فيفى وحواره مع الأستاذ محمد عبد الرحمن ثم لقاءه مع ضابط الشرطة العقيد الحسينى ·

لقد كان محمد صبحي بحق فى هذه المشاهد جميعا طاقة من الاشعاع الكوميدى ، قادرة على اضحاك الجمهور ، وكان من الطبيعى أن يدخل المسرح لكى لا يخرج منه ، أعنى أن يظل حاضرا فوق المسرح ، طوال الفصول الثلاثة ، لأنه بخروجه من المشهد أو بغيابه عن خشبة المسرح ، ينتهى الضحك بل يتوقف العرض ·

وهذا معناه أن محمد صبحي كان يقف وحده فوق المسرح ، لا فى دوره فحسب ، بل أكاد أقول فى باقى الأدوار ، لأن كل من عداه فى هذا العرض كان دون مستواه بكثير ، بل دون مستوى دوره بشكل واضح ، وربما كان الاستثناء الوحيد هنا هو الممثلة هناء الشوربجي التى قامت بدور فيفى فكانت موفقة فى حدود دورها ، ساعدها على ذلك رصيدها السابق فى التمرس بخشبة المسرح ، برغم ما ينقصها من تدريب على مخارج الألفاظ حتى يتفق جهازها النطقى فى الكلام مع جهازها الجسدى فى الحركة ، فالأداء التمثيلى انما هو تعبير بالحركة والكلام وبالصمت فى بعض الأحيان ، وهو ما لم تدركه حتى الآن !

عموما أستطيع أن أقول ان مسرحية المهزوز ، عمل فنى مهزوز أو هى صورة مهزوزة للفنان اللامع محمد صبحي والكاتب البارع لينين الرملى، وهى وان حققت لهما كسبا جماهيريا ، الا أنه كسب من لا يضيف الى فنه شيئا ، أو بالأحرى هو كسب من يخسر نفسه لكى يربح الجمهور ·

يا عالم من المهووس ؟

ما الذى نأخذه من القديم وما الذى نتركه ؟

وماذا نأخذ من الحاضر وماذا نترك ؟

هذان السؤالان برغم ما فيهما من بساطة ، الا أنهما على جانب كبير من الخطورة والخطر ، وقد تبدو الاجابة عليهما من السهولة بمكان ، ولكننا اذا تركنا أسطح الأشياء وحاولنا الغوص فى الأعماق ، أدركنا مدى ما فى هذين السؤالين من خطورة وخطر ، الخطورة فى أن يظن البعض أن القديم هو كل شىء ، وهو الأفضل من كل شىء ، وأن من فات قديمه تاه ، فيأخذون به كل الأخـذ ، ويديرون ظهورهم للحاضر ، وانجازات الحاضر ، فيعودون الى كهفهم القديم ، ويقطعون الصلة بينهم وبين العصر .

والخطر فى أن يظن البعض الآخر أن الجديد هو كل شىء ، وأن القديم لا مكان له فى هذا العصر ، وأن من يأخذ بأساليب الماضى ، يصبح « دقة قديمة » لا يسمح لها رنين ولا صدى ، فالعصر هو الأفضل فى كل شىء ، فى مخترعاته الآلية ، ومبتكراته الالكترونية ، وانجازاته التكنولوجية، وحتى فى أخلاقياته الحافلة بكل أساليب الحرية والانطلاق .

ان البعض الأول أشبه مايكونون بأهل كهف جديد ، ضاقوا بالحاضر وضاق بهم الحاضر ، فقدوا القدرة على التكيف مع روح العصر ، وآثروا العودة الى كهفهم القديم ، والبعض الآخر أشبه ما يكونون بأهل الكهف القديم ، الذين طرحوا حياتهم على خريطة العصر ، وعاداتهم وتقاليدهم مشدودة الى قيم التراث ، وأخلاق الأسلاف ، فعاشوا عصرهم على أساس

من سوء الفهم ، أو سوء التفاهم ، وفقدوا بالتالى القدرة على التماثل أو التجانس مع كل ما يحمل صفات المعاصرة ·

وهذا معناه أن القديم لا يمكن قبوله كله على أساس من رفض الماضى، فالماضى والد الحاضر ، وبين الاثنين صلات رحم ووشائج قربى ، لا يمكن قطعها بنصل السكين ولا بحد الموسى ·

والسؤال الآن هو هذا : كيف يمكن الجمع بين أخلاق القرية وأخلاق المدينة فى تركيبة عضوية جديدة ؟ أو كيف يمكن المزج بين أصالة الماضى ومعاصرة الحاضر فى نوع من المحصلة الحيوية ؟

وحول هذا السؤال تدور هذه المسرحية « عالم يهوس » التى حاول فيها مؤلفها أحمد حلمى أن يطرح القضية ويناقشها ، وأن يجد لها حلا ، فى قالب من الكوميديا الاجتماعية ، وفى اطار من الموسيقى الغنائية ،

وعلى ذلك فالمسرحية تدور فى أسرة الأستاذ عبد القادر الحمش ، النازح من الريف مزودا بأخلاق القرية ، لكى يعيش فى المدينة ، ويثرى ثراء كبيرا بعد اشتغاله بالمحاماة ، وتوليه قضايا الشركات العالمية الكبرى، وهو يعيش مع زوجته خديجة التى تزوجها أيام كفاحه ونزح بها من قرية « شال شلشمون » الى مدينة القاهرة ، وأنجب منها مدحت وسهام ، اللذين تشربا بأخلاق المدينة وايقاع العصر ، وانقطعت صلتهما بالقرية ، وتناثرت أيامهما بين « فيللا » أبيهم فى المعادى ، وبين الجامعة فى الجيزة ، وبين النادى فى الجزيرة ، ومن الأصدقاء محمد الحلو وخطيبته روحية من هواة الرقص والموسيقى والغناء ، والسهر حتى مطلع الفجر ·

ويسخط الوالد عبد القادر الحمش على هذا السلوك ، فيلعن العصر وأخلاق العصر ، ويتباكى على زمان وأيام زمان ، حيث كان الرجل هو الرجل ، والمرأة هى المرأة ، والابن هو الابن ، فلا رفع للتكليف ، ولا تقريب للمسافات ، ولا وجود لما يسمى بالصداقة العائلية ، وانما الكل يعرف حدوده ولا يجرؤ على تجاوز هذه الحدود · فالطاعة تقتضى تنفيذ الأوامر ، والاحترام يصل الى تقبيل الأيادى ·

ولا يسخط الوالد على سلوكيات العصر المتحررة الى درجة الانحلال ، على الشعور المسترسلة والبنطلونات المحزقة التى لا نميز فيها بين الفتى والفتاة ، على البنت التى تختار خطيبها وتضع أبويها أمام الأمر الواقع ، على السهر حتى مطلع الفجر مع أكواب البيرة ودخان السجائر ، على الرقص المجنون الذى لا طعم فيه للحب ولا رائحة فيه من الحنان ، على الموسيقى

الصاخبة التى لا شيء فيها من الطرب ولا تصيب الانسان الا بالصداع ، على الغناء الآلى الذى يصدر عن مكبرات الصوت فلا ينعش الروح ولا يشبع الوجدان ، لا يسخط الوالد على هذا كله فحسب ، ولكنه يسخط كذلك على تكنولوجيا العصر على الطائرات وما تحـدثه من خسائر فى الأرواح على السيارات وما تسببه للانسان من آلام المفاصل،والركبتين ، على البوتاجازات وما ينتج عنها من انفجار واختناق ، على الثلاجات وما تؤدى اليه من افساد للمأكولات ، على التليفزيون وبخاصة التليفزيون الملون وما يعرضه من مسلسلات تصيب الانسـان بالبلادة والسلبية والخمول ، على السينما وما تقدمه من أفلام جنسية تشيع التسيب والانحلال فى أوساط الشباب٠

فهذه جميعا فى رأى الوالد أمراض العصر ، التى عرف انسان زمان كيف يقى نفسه منها بالحياة على الفطرة وفى حضن الطبيعة ، وليس أدل على ذلك من عمر الانسان الذى كان يصل متوسطه الى التسعين ولم يعد يجاوز الآن سوى الستين ، وهكذا تقع الفجوة بين الوالد وأولاده فى موقف كل منهما من العصر ، الى أن ينتهى الموقف بأن يدخلوا جميعا فيما يشبه المباراة ، المباراة التى موضوعها هو العودة الى حياة الماضى ورفض كل وسائل الحاضر ، سواء فى المأكل والملبس أو فى العادات والتقاليد ، ولتكن الجائزة لمن يصمد فى مواجهة الحياة القديمة وتحملها حتى النهاية ، ولتكن الأم هى حكم المباراة بين الفريقين أو بالأحرى بين الجيلين ٠٠ جيل الآباء وجيل الأبناء ٠

وبهذه « الفرشة » تنتهى أحداث الفصل الأول ، لتبدأ أحداث الفصل الثانى ، وقد غير الأولاد معالم الفيللا ومحتوياتها ، وعادوا بها الى جو القرية القديم ، كما غيروا ملابسهم وارتدوا ملابس أبناء الريف ، واستعادوا عاداتهم وتقاليدهم وطريقتهم فى الكلام ، ويعود الوالد فلا يكاد يتعرف على بيته ولا على أفراد أسرته ، وتكون المفاجأة عندما يحتفلون بعيد ميلاده على الطريقة القروية ، حيث البخور والدفوف والمزامير والرقص الشعبى ، وحيث يقدم له الأولاد الطاقية والجلباب والقبقاب هدايا عيد الميلاد ٠

ويضطر الأب الى قبول الأمر الواقع حتى لا يخسر الرهان ويخرج من المباراة ، وتتوالى الأحداث ، فيحضر مندوب شركة «ايماكو السويسرية» للاتفاق معه على ادارة أعمالها فى مقابل مليون جنيه ، وعندما يجد مثل هذه الصورة ، ينسحب على الفور ، فاسخا عقد الاتفاق ، ويحضر أخوه عبد الستار هو وابنته ليلى من أمريكا ، للاقامة فى القاهرة ، واتمام خطوبة ليلى ومدحت ، وعندما يجدان البيت على هذا الحال ، يتردد عبد الستار فى اتفاقه القديم وتعود ليلى الى الفندق فورا ، وبذلك يضيع عليهم نصف الأرنب أو نصف المليون جنيه التى كانت ليلى قد ورثته عن أمها منـذ

وقت قريب • ويستدعى الأب الى قسم الشرطة لأخذ أقواله فى الشكوى التى كان قد قدمها ضده جاره الأستاذ شفيق ، يتهمه فيها بازعاجه الحى كله ، بسبب جهاز الفيديو كاسيت الدائر فى البيت ليل نهار ، ولكنه يذهب الى قسم الشرطة بالطاقية والجلباب والقبقاب ، فتوجه اليه تهمة انتحال شخصية عبد القادر بك الحمش ، ويلقى به فى الحجز يوما وليلة حتى يتم التحقق من شخصيته •

وهكذا يبدأ الأب فى الشعور بالضيق والقلق ، بعد أن تعطلت مصالحه ، وتوقفت أعماله ، وخسر الكثير بسبب العودة الى حياة الماضى ، والتخلى عن حياة العصر ، ولكنه يكابر ويعاند حتى لا يخسر الرهان ، وعلى الوجه الآخر تكون ابنته سهام قد ضاقت هى الأخرى بهذه الحياة ، وساءت علاقتها بخطيبها عصام ، فتعلن الخروج من المباراة والاعتراف بالهزيمة ، وينتهز الأب هذه الفرصة ، ليطلب ايقاف المباراة ، ويطالب زوجته باعلان النتيجة ، ولكن الأم تطلب من الأب ومن الأولاد ، تصحيح المسار ، والافادة من التجربة ، وذلك بالعودة الى الحياة العصرية دون التخلى نهائيا عن أبدع ما فى القديم من قيم ، وعن أروع ما فى التراث من مثل عليا ، والمزاوجة بين أخلاق القرية وبين حياة المدينة ، والتزود بأصالة الماضى فى مواجهة انفلاتات الحياة المعاصرة •

وانطلاقا من فوق هذه القاعدة الاجتماعية يعود الوفاق بل كل من مدحت وابنة عمه ليلى ، وبين سهام وخطيبها عصام ، وبين الأب عبد القادر والأم خديجة ، بل وبين الشغالة أم فتحى وخطيبها متولى السائق ، وتأكيدا لهذا المعنى يجىء المطرب محمد الحلو وخطيبته روحية ليغنى لحن « امتى الزمان يسمح يا جميل •• وأسهر معاك على شط النيل » موزعا توزيعا عصريا للموسيقى عمار الشريعى ، حيث المضمون القديم مؤدى فى قالب عصرى جديد •

تلك هى خطوط المسرحية التى كتبها أحمد حلمى ، محاولا أن يناقش فيها هما من همومنا الحديثة وقضية من قضايانا المعاصرة ، ولا شك أن المضـمون أقوى وأعمق بكثير من اطاره الكوميدى أو بنـائه المسرحى ، فالكوميديا فى الكثير من المشاهد لا تنبع من المواقف ولكن من القفشات اللفظية والنكات الكلامية ، خاصة اذا كانت « القماشة » المسرحية تسمح بذلك ، حيث يستطيع الأب أن يسخر كما يحلو له من شباب العصر الحاضر ، ويستطيع الأبناء أن يتهكموا كما يشاءون من العادات والتقاليد القديمة ، وليس أدل على ذلك من الفصل الأول الذى قلت فيه الحركة وكثر الكلام ، فاذا هو فى معظمه فضفضة وثرثرة ما أن تنتهى منها الأم

حتى يبدأ بها الأب ، الذى لا يمل من الكلام عن زمان وأيام زمان ، حتى أصاب الفصل الأول فى معظم مشاهده بالسكونية والاستاتيكية ، وانتقلت عدوى الاصابة الى الجمهور فشعر بالاطالة والتكرار ، حول هذا المعنى ٠

ولقد حاول المخرج سعيد مدبولى أن يكسر رتابة هذا الفصل ، ويقطع تيار هذا الكلام من خلال الأغنية التى غناها محمد الحلو بمصاحبة تابلوه الراقصات وذلك فى بداية الفصل ، ثم من خلال المطلع الذى غناه أمين الهنيدى وأكمله محمد الحلو فى منتصف هذا الفصل ، وكان موفقا فى ذلك الى جانب توفيقه فى طريقة تقديم أبطال المسرحية وهم عائدون من حفلة تنكرية ، وكل يخلع قناعه ليقدم نفسه الى السيدة خديجة ربة البيت وبالتالى الى الجمهور ٠

وان كنت آخذ عليه هنا فى هذا الفصل استخدام طريقة «البلاى باك» أو الاسترجاع للأغانى المسجلة ، التى لو تم أداؤها أداء حيا فوق المسرح ، لكان ذلك أوقع بكثير خاصة وأننا بازاء مسرحية كوميدية أصلا وليست موسيقية غنائية فى المقام الأول حتى يخشى من طريقة الأداء الحى ٠

كذلك كنت أفضل أن يحمل محمد الحلو اسما مسرحيا شأنه شأن سائر أفراد المسرحية طالما أنه أحد هؤلاء الأفراد ، بدلا من اسمه الحقيقى الذى بدا وكأنه نوع من الدعاية أو الاعلان عن هذا المطرب الجديد ٠

فاذا انتقلنا الى الفصل الثانى لما وجدنا فيه ما وجدناه فى الفصل الأول من ثرثرة وكلام ، حيث توالت الأحداث وازدحمت الشخصيات مما أدى الى كثرة الحركة وسرعة الايقاع ، والخروج من مجال الاستاتيكية الساكن الى مجال الديناميكية المتحرك ، ولا يعاب على هذا الفصل من ناحية البناء المسرحى ، سوى هـذا التنافر الواضح بين الابن مدحت والابنـة سهام ، فى استقبالهما لابنة عمهما ليلى المتأمركة والعائدة من أمريكا برغم انتمائهما لنفس العصر الذى تنتمى اليه ليلى ،ورغم أنهما يعيشان نفس الأسلوب الذى تعيشه هذه الفتاة ، كذلك يعيب هذا الفصل عدم اجادة الكاتب فى رسم بعض الشخصيات وخاصة شخصية عبد الستار الحمش العائد من أمريكا بعد أن جمع ثروة طائلة ، لقد بدا مهزوزا مفزعا خاليا من أى مضمون ، فاقدا لأية دلالة ، وكان يمكن تعميق مضمون المسرحية باكساب هذه الشخصية دلالات أعمق وأبعد مدى ، كذلك بدت شخصية ليلى مهزوزة مفزعة غير مقنعة على الاطلاق ، فما الذى يجعل مثل هـذه الشخصية العائدة من أمريكا الوارثة لنصف مليون جنيه تقتنع بالزواج من ابن عمها مدحت الذى لم تره ، ولم تدخل معه فى علاقة حب ، ولا يكفى

أن يخلع زى القرية ليرتدى ملابس المدينة حتى تقتنع به مثل هذه الفتاة ، وهو الطالب الذى لم يتخرج بعد فى الجامعة · كذلك بدت شخصية عصام خطيب سهام غير مقنعة ولا مبررة سواء فى مرحلتها الأولى حينما ظهر بمظهره التقليدى المحافظ الذى يرفض من خطيبته أن تشرب القهوة أو تدخن السيجارة ، أو فى مرحلته الأخرى حينما ظهر بمظهر العصرى المتحرر ، الذى يرتدى القميص الأحمر والبنطلون الأبيض ، بعد أن خلع الطربوش والبدلة الكاملة ، والذى يسمح لخطيبته بالرقص والسهر والغناء ، ثم ما الذى أدى به الى هذا التحول الجذرى والمفاجىء ؟

أما من ناحية الاخراج فكان أكثر توفيقا فى هذا الفصل منه فى الفصل الأول ، سواء من ناحية ديناميكية الحركة أو سرعة الايقاع ، أو من ناحية تغيير الجو والعودة به من ايقاع المدينة الى ايقاع القرية ، وكان مشهد الاحتفال بعيد الميلاد بالأسلوب القروى على درجة كبيرة من الحيوية والاتقان ، وخاصة أغنية عبده الحامولى التى أداها المطرب محمد الحلو ، ولحن « يا عريس يا صغير » المأخوذ من أوبريت « الليلة الكبيرة » لسيد مكاوى ·

وان كنت آخذ على المخرج فى هذا الفصل الاطالة والتكرار فى دخول وخروج الشرطى ، وكذلك المط وبطء الايقاع فى حكايات السائق متولى ، كذلك آخذ عليه قيامه بدور مندوب شركة « ايماكو » السويسرية وهو الدور القصير الذى بدا فيه المخرج سعيد مدبولى وكأنما يملأ فراغ الدور والسلام ، أو يحل محل ممثل غائب ويؤدى دوره ·· بطريقة أى كلام ·

ويجىء الفصل الثالث والأخير ، أفضل كثيرا من الفصل الأول وأقل فى مستواه من الفصل الثانى ، ذلك لأن الفصل الثانى لم ينته نهاية درامية ، وانما انتهى نهاية زمانية ، فجاء الفصل الثالث ، استمرار لنفس الجو ولنفس الشخصيات فى ملابسها القروية · ولو أن الفصل الثانى انتهى باعلان سهام هزيمتها وخروجها من المباراة ، ومطالبتها بايقاف هذه التمثيلية الهزلية لكانت تلك هى النهاية الدرامية ، التى تساعد الفصل الثالث على أن يبدأ من نقطة تطور درامية وفى جو مغاير وايقاع مختلف ، ولقد ساعد على استمرارية الفصل الثالث بالنسبة الى الفصل الثانى ، تغيير المخرج لملابس الأم والابنة والابن مما عمق الاحساس بعدم تطور الحدث ، وكأننا لا نزال فى نفس الفصل كما أدى هذا التغيير فى الزى القروى بزى قروى آخر ، الى الاحساس بأن التمثيلية التى قام بها الابن والابنة ليست مرحلية ومؤقتة ، وانما هى معايشة للعصر الحجرى القديم ·

وقد نأخذ على المؤلف فى نهاية هذا الفصل ، حرصه الشديد على النهاية السعيدة ، جريا على نهايات أفلامنا السينمائية ، فالابنة سهام تعود الى خطيبها عصام ، والابن مدحت الى خطيبته ليلى وحتى صديقها محمد الحلو وكأنما يعود الى خطيبته روحية فى نهاية هذا الفصل ، ولا مانع أيضا من اعلان متولى خطوبته لأم فتحى ومن زفاف الأب عبد القادر الى زوجته الأم خديجة من جديد ٠

واذا أخذنا هذه النهاية البنائية على المؤلف ، فاننا نأخذ مثلها على المخرج حيث قدم المطرب محمد الحلو وهو يؤدى أغنية الختام ولحن « امتى الزمان يسمح يا جميل » فاذا به يعلن عن توزيعها الجديد للفنان عمار الشريعى ، وكأننا أمام نمرة من نمر الحفلات الساهرة ، ولسنا فى مسرحية تقدم على المسرح ، واذا به يؤدى اللحن فى مطلعه أداء حيا ، ثم سرعان ما يلجأ الى التسجيل الاذاعى أو « البلاى باك » ثم اذا به يتقدم الى أمامية المسرح ويستمر فى الغنــاء ، وكأننا نشــهد فقرة من فقرات حفل غنائى ســاهر ٠

على أن تحية الختام التى أداها الممثلون كانت موفقة الى حد كبير ، فى جو هذا اللحن القديم والجديد معا !

وهنا ننتقل الى الأداء التمثيلى الذى يجىء فى طليعته الفنان الكوميدى أمين الهنيدى الذى كان موفقاً فى أدائه لدور عبد القادر الحمش ، وجوهر التوفيق هو خروجه من اطار النجم الأوحد أو الكوميديان المطلق ، الى حيث الأداء مع الآخرين ، والتمثيل داخل المسرحيــة وليس داخل الدور ، وتلك خطوة كبيرة فى مسيرة هذا الفنان الذى كادت تقضى عليه النجومية المطلقــة فوق المسرح ، ولو أنه تخلص كذلك من التزيد فى القفشــات والاضافة فى الافيهات لكان ذلك أفضل له ولنا بكثير ٠

وتجىء بعده الفنانة الكوميدية نبيلة السيد فى دور خديجة لتؤديه بخفة ظلها ، وحيويتها الكوميدية ، وحضورها القوى فوق المسرح ، فتشبع الدور وتكسبه أبعادا جديدة ، وان كنت لا أزال عند رأيى فى هذه الفنانة، وهو أنها لا تتشبع بالدور بقدر ما تشبع الدور ، فهى لا تؤدى دورها من الداخل ، بقدر ما تؤديه « على الطاير » أو من الخارج ، بمعنى أنها تقف عند سطح الدور مكتفية بالكلام دون أن تغوص فى أعماق الدور بحيث تؤدى صمت الكلام ان صح هذا التعبير ، فهى تمثل عندما تتكلم فاذا انتهى الكلام لم يعد هناك تمثيل !

أما الممثلة نسرين فى دور سهام فكانت الملاءمة لدورها كل ملائمة سواء فى جانبه القروى أو فى جانبه الحضرى ، وقد ساعدها حضورها الشاعرىفوق المسرح على اكساب الدور نعومة فى الأداء وحساسية فى التعبير ، وقد تمكنت من اشباع المواقف الجادة وخاصة مع خطيبها ثم مع أبيها ، تمكنها من اشاعة جو المرح فى المشاهد الكوميدية ، وان كنت آخذ عليها خروجها لا عن النص ولكن عن المسرحية ، بمعنى خروجها عن الدور بعد أن ينتهى كلامها هى ، وكان لا علاقة لها بكلام الآخرين ٠

وأما الممثل محمود الجندى فى دور مدحت فكان عاديا فى حدود دوره محاولا افتعال الكوميديا حتى فى المشاهد التى لا تحتمل الكوميديا ، وكأنما يريد أن يثبت مقدرته على الاضحاك فى الوقت الذى يفتقد فيه مقومات الممثل الكوميدى ، واذا كان هذا الممثل قد بدأ بداية درامية جادة ومتميزة وبخاصة فى مسرحية « يا عنتر » ثم فى المسلسل التليفزيونى « بابا عبده » أو « أبنائى الأعزاء ٠٠ شكرا » فاننى أفضل له العودة الى ينبوعه الأصلى والأصيل ، الذى يستطيع من خلاله أن يضيف اضافة حقيقية الى حياتنا التمثيلية ٠

وأما الممثل وفيق فهمى فلم يكن موفقا فى دور عبد الستار الحمش لا لعدم قدرته على الوفاء بمتطلبات دوره ، وانما لأن الدور لم يكن دوره أصلا ، وتلك مسئولية المخرج أكثر منها مسئولية هذا الممثل القدير الذى طالما امتاز وتميز فى الكثير من الأدوار ٠

وأخيرا يجىء المطرب الممثل محمد الحلو ، فى دور محمد الحلو ، وأقول المطرب أولا لأنه موهوب فى صوته ، وما يتميز به هذا الصوت من عذوبة وحلاوة ، ومن سلاسة وانطلاق ، مما لا نجده فى أدائه التمثيلى الذى يفتقد الى حساسية التعبير ومرونة الحركة والقدرة على الدخول تحت جلد الدور وفى عباءة العمل المسرحى ، وان كانت تلك هى مشكلة المطرب الممثل فى حياتنا المسرحية ٠ بوجه عام ٠

قرية ظالمة ٠٠ أم مظلومة ؟

الحقيقة والوهم ، الأمن والخوف ، القوة والضعف ، الحب والكراهية ، الحرية والعبودية ، الثورة والقهر ، التباعد والتواصل ، العجز والارادة ٠٠ هذه جميعا هي الخيوط التي غزل منها سعد الدين وهبة مسرحية « الأستاذ » وهي بمثابة « المعاني » الفرعية التي تتولد عن المعنى الرئيسي الذي تدور حوله أحداث المسرحية ، وهي الاتصال بلغة الاعلام الحديث ، الاتصال بين الجماهير بعضهم والبعض الآخر ، وبينهم جميعا كمحكومين وبين من يتولى زمام أمورهم من الحكام ٠

ولكن اذا كانت لغة الاتصال بين الجماهير تعتمد على عنصري السمع والكلام ، وكنا بازاء قرية نصف أهلها يسمع ولا يتكلم ،والنصف الآخر يتكلم ولا يسمع ، فكيف يمكن أن يتم التواصل ويتحقق الاتصال ، بل كيف تبادل الحديث واقامة الحوار ؟

« الناس كان حالها بيسير من سيء الى أسوأ ٠٠ كان فيه اهمال وكان فيه تفكك وكان فيه تراخي ٠٠ كنت تبص للبلد تلاقيها ألف بلد في بعض ٠٠ كل واحد هو نفسه وبس ٠٠ هو حاكم نفسه ٠٠ وقائد نفسه ٠٠ ومعلم نفسه » ٠

وكان من الطبيعي أن تحل بها الكارثة ، وهي كارثة من نوع غريب ، فقد استيقظ أهالي المدينة ذات يوم ، ليجدوا أنفسهم صما لا يسمعون ، لقد فقدوا حاسة السمع ، وبفقدان هذه الحاسة استحال بينهم الحوار ، وتقطعت أسباب الاتصال ، وأصبح كل مواطن جزيرة منعزلة عن الجزر الأخرى ٠

أما القلة القليلة التى كانت خارج المدينة ليلة وقوع الكارثة ، وهم بين شحاذ ، وقاطع طريق ، وصعلوك ، وامرأة غانية ، وأخرى بلا هوية ، فقد عادوا ليجدوا أن حكام المدينة قد هجروها اما بالاختفاء واما بالانتحار وأما بالموت كمدا ، ومن ثم وجدوا أنفسهم برغم ارادتهم المالكين لزمام الأمور، والقادرين على السيطرة على الموقف وذلك بفضل قدرتهم على السمع وكفى، وهكذا صاروا حكاما لهذه المدينة المنكوبة ، وعلى هذا الشعب المسكين ·

أما الغانية فقد نصبت نفسها ملكة ، تتولى الشئون السياسية ، وأما قاطع الطريق فقد عين نفسه وزيرا يتولى شئون الأمن ، وتولى الصعلوك وظيفة القاضى ، والشحاذ قام بمهمة جابى الضرائب ، بينما فضل صبى الشحاذ أن يكون مناديا على أن يتولى وظيفة المدعى العام ، والمرأة فاقدة الهوية صارت وصيفة للملكة ·

وعبثا تحاول الملكة أن تعرف سببا لهذه الكارثة ، فرجال الدين يرجعونه الى غضب الآلهة على أهل هذه المدينة لأنهم لا يقدمون القرابين ولا يقيمون الصلاة ، ورجال العلم يرونه فى الزلزال العنيف الذى وقع فى الفجر فأفقد الأهالى حاسة السمع ، أما رجال السياسة والاجتماع فيعزونه الى فقدان الارادة السياسية لدى المواطنين ، نتيجة لعجزهم النفسى عن المشاركة فى شئون الحياة ·

قالوا ان السبب غضب الآلهة علينا لأن المدينة عاصية ومبتعدة عن طريق الآلهة ،وقالوا ان زلزالا هز المدينة وأفقد الناس سمعهم ، وقالوا ان رعدا عظيما دوى فى الليلة دى ، وكل واحد سمعه أصيب بالصمم ·· قالوا حاجات كثيرة ·· انما الحقيقة ايه ماحدش عارف » ·

والواقع أن الوحيد الذى استطاع أن يعرف الحقيقة هو « الأستاذ » ذلك الخبير الذى هبط على المدينة بعد مضى عامين أو أكثر ، والذى أوفدته احدى الدول المجاورة لتقديم يد العون ، فاذا به يرتطم بالعديد من العقبات التى يضعها أمامه الوزير وبطانته ، بعد أن استراح الأخير لوضع المدينة ، وراح يفرض عليها من الضرائب ما يشاء ، ويصدر فيها من الأحكام ما يريد، على العكس من الملكة التى تقدم للأستاذ كل التسهيلات ، بعد أن ضاقت بالوضع ، وآثرت أن تعود الى ما كانت عليه غانية لعوب وسط شعب آدمى يتمتع بحواسه الخمس وبكل مباهج الحياة ، بدلا من أن تظل ملكة على بشر فقدوا آدميتهم ، ولم يعد يتبق فيهم الا الحيوان ·· وهذا ما عبرت عنه الملكة بقولها وهى ثائرة فى وجه الوزير :

« ما اقدرش أحكم ناس ما بيفرقوش بين الحب والكره ، ما بيفرقوش بين الانتصار والهزيمة ·· ناس تحولوا الى كائنات بترقص وتهتف وبس ، ايه فايدة الصراحة اذا كان الانسان عارف انها رايحة فى الهوا ·· لازم يكون هناك خوف من الصراحة » ·

فالخوف من الحب ، والخوف من الحرية ، والخوف من الحياة ، هى أعراض ذلك المرض الخطير الذى أصاب المدينة ، والذى أرجعة الأستاذ الى فقدان الارادة ، فبدون ارادة الحب لا يكون هناك حب ، وبدون ارادة الحرية لا تكون ثمة حرية ، وبدون ارادة الحياة لا يتبقى أى أثر للحياة ، وهذا ما نراه على عدة مستويات فى المسرحية ، نراه على المستوى الفردى حيث يتحدث الزوج الى زوجته حديثا يفترض فيه الاعراب عن مشاعر الحب ، فاذا بالكراهية تقطر من حديث كل منهما ، ونراه على المستوى الاجتماعى حيث تستبدل بالحرية اللاحرية ، ويغيب القانون وتتوارى العدالة وتتم المحاكمات بالقرعة العشوائية ، ونراه على المستوى السياسى باعتباره أعلى المستويات التى يتم فيها تقرير مصير الشعب ، حيث المهزلة تصل الى درجة المأساة ، ويتم فقدان الصلة بين الحاكم والمحكوم ، فها هو الوزير وقد استحال الى طاغية يقول للأستاذ :

« سامع ؟ ·· أمدحهم يهتفوا ·· أشتمهم يهتفوا ·· أشيل عنهم الضرايب يهتفوا ·· أضاعف الضرايب يهتفوا ·· أقول انتصرنا يهتفوا ·· أقول انهزمنا برضه يهتفوا » ·

لهذا كان من الطبيعى بالنسبة للأستاذ بعد أن شخص الداء بفقدان الارادة ، أن يصف الدواء بعودة الوعى ، وبأن يغير الناس ما بأنفسهم حتى يغير الله ما بهم · ولكن الدواء الذى أعطاه الأستاذ للناس وان شفاهم من الصمم الا أنه أصابهم بالبكم ، بحيث رأينا صورة أخرى لأناس يسمعون ولكنهم لا يتكلمون ، وهكذا انقسمت المدينة الى أناس يسمعون ولا يتكلمون ، وأناس يتكلمون ولكنهم لا يسمعون ·

ومن الصراع الدائر بين الفريقين ولد الوعى ، ومن الوعى بالمأساة تتفجر الثورة ، وهى ثورة كما السيل الجارف الذى يأخذ فى طريقه كل شىء ، لأن « طاقة الغضب » كما يقول الأستاذ « ممكن تحرك الجبال » ، وبعد أن أتت ثورة الجماهير على كل طاغية ·· من الوزير الى القاضى الى جابى الضرائب ، عادت البسمة الى كل الوجوه ، وعاد الحب الى كل القلوب، واستعاد الناس انسانية الانسان ·

هذه هى المحاور الرئيسية فى مسرحية « الأستاذ » التى كتبها

سعد الدين وهبة فى عام ١٩٦٩ أى بعد النكسة بعامين ، وكانت محاولة منه للبحث عن جذور الأحداث الخطيرة التى اجتاحت مصر والعالم العربى فى يونيو عام ١٩٦٧ ، ولكن الرقابة على المصنفات الفنية رفضت اجازة عرضها رفضا قاطعا ،الى أن تهيأ لها جو من الحرية والديمقراطية .

والذى يعنينا من هذا العرض المسرحى ، هو ذلك التناول الدرامى الجديد لدى سعد الدين وهبة ، الذى يبتعد فيه عن أرضه الأثيرة التى طالما وجدها فى الواقعية الاجتماعية ، ليقترب من أرض الرمزية الشاملة ، حيث الحدث الرمزى ، والشخصيات غير الطبيعية فى سلوكها وكلامها ، والجو الخيالى القريب من الفانتازيا ، الذى يستمد حيويته الفنية مما فيه من تطارح فكرى ، والذى يعتمد على تطوير موضوعاته المتعددة من داخل العمل الفنى .

وعلى ذلك لا يكون معيار الصدق الفنى هو انطباق العمل على الواقع ، ولكن اتساق النتائج مع المقدمات ، أو وصول الحدث الى الذروة متولدا من الفرضية الأولى التى بدأ بها الكاتب ، تماما كما فعل الكاتب الروائى فرانز كافكا فى روايته « المسخ » التى يتحول فيها أحد صغار الموظفين الى صرصار ، أو كما فعل الكاتب المسرحى يوجين يونسكو فى مسرحيته « الخرتيت » التى يتحول فيها أهالى المدينة الى ذلك الحيوان وحيد القرن .

ولا شك فى أن المضمون الذى تصدى سعد الدين وهبة لمعالجته هو الذى اختار هذا الشكل بحيث جاء الشكل تعبيرا عن المضمون ، والتحم الجانبان فى وحدة درامية حية .

والسؤال الذى يطرح نفسه الآن هو كيف حاول المخرج جميل راتب أن يجسد هذا النص فوق المسرح ؟.

يقول المخرج : « عندما بدأت أفكر كيف أخرج المسرحية ، توقفت عند بعض الجمل من الحوار : يقول الأستاذ عن الشعب : « أنا شايفهم مستسلمين خالص كأنهم راضيين بقضاهم ، فتقول الملكة : دا اللى باين ع الوش ، انما هم بيفكروا فى ايه ؟ ناويين على ايه ؟ ماحدش عارف » .

فقلت لنفسى : فعلا لا يمكن أن يكون الشعب كله مستسلما ، لابد أن البعض يفكر ويرفض هذه الحالة ، اذن يمكن لنا أن نعتبر هذا الشعب منقسما الى ثلاثة أقسام : قسم يسمع ويتكلم وهو الشخصيات الست التى لم تصب بالكارثة وهم الممثلون ، وقسم لا يسمع ومستسلم ، وقسم ثالث فقد السمع ولكنه يفكر ويرفض هذه الحالة ، هذا القسم الأخير

كيف يعبر عن أحاسيسه فى عالم أصبحت الكلمة فيه بلا معنى ، بالجسم ٠٠ بالحركة ٠٠ بالاشارة ٠

وربما جاز هذا التفسير أو صحت هذه الرؤية ، ولكننا لم نشهد فى العرض هذه المستويات الثلاثة ، كل ما شاهدناه هو المستوى الأول الذى يقوم بالتمثيل نطقا وأداء وحوارا ، والمستوى الأخير الذى يقوم بالتعبير ٠٠ بالجسم والحركة والاشارة ٠ أما المستوى الثانى الذى لا يسمع ومستسلم ، والذى هو الجماهير أو الشعب فلم نكد نشعر بوجوده طوال العرض ، وحتى فى المشهد الأخير الذى يثور فيه هذا الشعب ، ويلتهم فى ثورته الحكام من القاضى الى جابى الضرائب الى الوزير ، لم نشعر به ذلك الشعور الدافق الهادر ، وانما كانت ثورته أقرب الى المؤامرة للاستيلاء على الحكم أو للسطو على أحد البنوك ٠

ذلك لأن المخرج جميل راتب اهتم بتجسيد شكل العمل أكثر من اهتمامه بتجسيد مضمونه ، وبالتالى كان اهتمامه منصبا على جو الفانتازيا الخيالية أكثر من انصبابه على الرموز الفنية ، فاذا بهذا الجو يعتمد على المستويين الأول والثالث أو التمثيلى والتعبيرى ، وكان من الطبيعى أن يضيع منه المستوى الثانى وهو المستوى الرمزى الذى يشير الى الشعب سامعا غير متكلم ، ومتكلما غير سامع ، ثم سامعا ومتكلما فى اللحظات الأخيرة ، التى يستعيد فيها وعيه وارادته ويعلن الثورة ٠

واذا كان المخرج قد ضحى بالمستوى الثانى من أجل المستويين الأول والأخير ، فقد دفع ثمن ذلك غاليا ، لأن العرض خرج من بين يديه فاترا باردا مفتقدا للسخونة والحرارة وكل ما يؤدى الى تفاعل الجمهور ، وصحيح أن المخرج عمل حسابا لكل كلمة وكل عبارة ٠٠ لكل حركة وكل اشارة ، لكل اشعاعة ضوء ولكل جملة موسيقى ، ولكن الصحيح أيضا أن هذا كله أضفى على العرض طابعا أكاديميا ، وكأننا بازاء درس فى حرفية الاخراج المسرحى ، وليس عرضا مسرحيا حيا ينفعل به الناس ويتفاعل معه الجمهور ٠

وقد يستوقفنا فى المستوى الثالث والأخير ، وهو المستوى التعبيرى، براعة المخرج فى توظيف الرقص توظيفا دراميا ، وجعل الشخصيات التى يقوم الراقصون بأدوارها شخصيات لها تطورها فى قلب الدراما نفسها ، وهو ما تأثر فيه تأثرا واضحا بالراقص والمصمم العالمى موريس بيجار الذى جمع فى أعماله بين الدراما والرقص ، وهى الأعمال المختارة من التراث الموسيقى مثل « فاوست » و « دون جوان » و « حكايات هوفمان »

والتى حاول أن يحقق فيها تصوره للممثل ، وكيف أنه وحده دون غيره هو الأصل فى العملية المسرحية ، وبصرف النظر عن المآزق التى يضعنا فيها مثل هذا التصور ، والتى بدا بعضها فى هذا العرض متمثلا فى بعض اللوحات الراقصة التى أبدعتها الفنانة مايا سليم ، فكانت رائعة فى ذاتها بحيث تصرف المشاهد عن ربطها سواء بالمضمون الفكرى أو بالرمز الفنى، فقد كانت الرقصات وبالتالى الموسيقى التى تساعد على حركة الراقص على المسرح ، ذات وظيفة درامية ، وكان الراقصون على مستوى فنى رفيع من حيث رشاقة الحركة ، وأناقة الخطوة ، والاحساس بالايقاع ٠

وقد يستوقفنا أيضا فى المستوى الأول ، وهو المستوى التمثيلى ، توفيق المخرج فى اختيار فريق الممثلين ٠٠ محسنة توفيق فى دور الملكة ، وحسن عبد الحميد فى دور الأستاذ ، ومحمد ناجى فى دور القاضى ، وسعيد الصالح فى دور الجابى ، وشوقى شامخ فى دور المنادى ، وأخيرا أو بالأحرى أولا جميل راتب فى دور الوزير ٠

ولكن الذى نتوقف عنده هو عدم توفيق المخرج فى توحيد أسلوب الأداء التمثيلى أو على الأقل ، العمل على تجانس هذا الأسلوب بين فريق الممثلين ، وليس من شك فى أن كل ممثل له أسلوبه المتميز فى الأداء ، ولكن أن ينتمى كل أسلوب الى مدرسة مختلفة عن المدرسة الأخرى ، فهذا مما يؤدى الى التنافر دون أن يكون فيه شىء من التمايز ٠٠ خذ مثلا محسنة توفيق التى كانت تؤدى دورها بالأسلوب الواقعى ، حيث البساطة والعفوية والمباشرة ، البساطة التى تخلو من تكلف الحركة ، والعفوية التى لا تحرص على تنميق العبارة ، والمباشرة التى لا يهمها سوى ابلاغ المعنى وايصال الفكرة ، وبمقدار ما تميزت فى أداء دورها ، وهو الدور المركب الذى يجمع بين الغانية وطريقتها المبتذلة فى الكلام وبين الملكة وأسلوبهـا المترفع فى الحديث ٠ بمقدار ما تنافرت فى الأداء مع الأستاذ الذى اتبع الأسلوب الطبيعى حيث الدقة فى العبارة والأناقة فى الحركة والتعادلية فى التعبير بين الفعل والانفعال ، وصحيح أن هذا الدور كان «لابسا» حسن عبد الحميد بمقدار ما كان هو متلبسا للدور ، وكان فوق هذا وذاك على درجة عالية من الحضور المسرحى ، وخاصة فى لحظات الصمت التى كانت تفوق مواقفه فى الحوار ، ولكن الذى يعنينا الآن هو كيف يتجانس أسلوب المدرسة الواقعية مع أسلوب المدرسة الطبيعية، بل كيف يتجانس أسلوب هاتين المدرستين مع أسلوب المدرسة الكلاسيكية التى كان يمثلها جميل راتب فى دور الوزير ؟

لقد أدى جميل راتب دور الوزير بأسلوب الأداء الكلاسيكى حيث الحرص على تضخيم العبـارة ، والاهتمام بتضخيم الانفعال ، فضلا عن الحـرص على تأكيد مخارج الألفاظ ، والاهتمـام بالمبالغة فى الحـركة والاشارة ، بالاضافة الى اشباع الأداء التمثيلى بوجه عام ، لا من خلال الدور ، ولكن من خلال امكانيات الممثل البارع ، صاحب القدرات الخاصة ، الذى يحرص على الانسجام الداخلى بين القلب والجسم والرأس والعضلات، بصرف النظر عن الانسجام الخارجى مع الدور فضلا عن الجمهور ٠

لقد كان جميل راتب حريصا على تمثيل نفسه أكثر من حرصه على تمثيل دوره ، وكأنما يهتف من أعماقه : « انها مسرحية الوزير وليست مسرحية الأستاذ » ٠

وقبل أن ننتقل الى الكلام عن الديكور والملابس ، لا يفوتنا أن نشير اشارة ولو عابرة الى كل من سعيد الصالح فى دور الجابى ، ومحمد ناجى فى دور القاضى ، فقد كان كل منهما موفقا فى حدود دوره ، بصرف النظر عن قضية المدارس التمثيلية ، وخاصة سعيد الصالح الذى تميز فى أداء دوره المركب من الشحاذ وجابى الضرائب ، فعرف كيف يوحد فى أدائه بين هذا الازدواج ، بحيث يثير فى نفوسنا الضحك دون أن يفقدنا عنصر الاقناع ، وبحيث يحافظ على ذلك التوازن الدقيق بين الضحك الباكى والبكاء الضاحك ، لقد كان مركز اشعاع حقيقى فوق المسرح من خـلال حضوره القوى ولياقته الأقوى ٠

فاذا انتقلنا الى الديكور والملابس لرأينا الفنان أشرف نعيم أكثر توفيقا فى تصميم الديكور منه فى تصميم الملابس ، فقد كان الديكور موظفا توظيفا جماليا وتعبـيريا لخـدمة العرض ، اذ جمع الى جماليات التشكيل من حيث الخطوط والألوان ، مستويات التعبير من حيث النسب والمساحات ، وهو ما تجلى واضحا فى وفاء المستويات للرقص التعبيرى ، والأداء التمثيلى ، كمـا تجلى فى جمالياته التعبيرية فى الايحـاء بالمدينة المنكوبة ، والقصر المتداعى ، والأعمدة الشبيهة بالأطلال ، أو الأبهاء التى تبدو كما الخرائب التى تنعق فيها البوم ٠ وكانت الرماديات هى أنسب الألوان لتصوير هذا الجو الكابوسى الجاثم فوق الصدور ٠

أما الملابس فلم تكن فى مستوى الديكور ، كانت خليطا متنافرا من الأزياء العصرية ، والتاريخية ، والشعبية ، والأسطورية ، دونما تبرير

واضح لهذا الاختلاف ولو أن الأزياء توفر لها نوع من الوحدة أو على الأقل من التجانس ، لساعد ذلك بالضرورة على تجانس الأداء ووحدة العرض ٠

عموما كانت مسرحية « الأستاذ » اسما على مسمى بالقيـاس الى مؤلفها سعد الدين وهبة ، أما بالقياس الى مخرجها وبطلها جميل راتب ، فلم تكن « الأستاذ » بمقدار ما كانت الوزير !

المسرحية التى لاتقول شيئا !

« من البشر نتعلم الكلام ومن الآلهة الصمت » ٠٠

هذه العبارة التى قالها المؤرخ الرومانى العظيم بلوتارك ، هى التى راحت تطن فى أذنى طوال مشاهدتى لمسرحية « اللى عنده كلمة يلمها » بفصولها الثلاثة ومشاهدها الخمسة ، حتى أسدل الستار على مسرحية ينادى عنوانها بالتزام الصمت ، وهى كلها ثرثرة على المسرح ، لا تكاد تقول شيئا ، الأمر الذى يجعل عنوان المسرحية ، اسما على غير مسمى ٠

وهذا شيء طبيعى ، بل هو مما يتفق وطبائع الأشياء ، ذلك لأن « المدرسة » الابيارية الجديدة ، باعتمادها على لون المسرحيات التى كان يعدها الكاتب الراحل أبو السعود الابيارى ، عن البوليفار الفرنسى ، وكلها مسرحيات من نوع الفودفيل ، الذى يعتمد على سوء التفاهم ، ويبنى عليها مفارقاته المسرحية ، وتناقضاته الكوميدية الى أن تحدث الصدفة أو المصادفة التى تحل العقدة وتفض الاشكال ، ويعود كل شيء الى ما كان عليه فتعلو البسمة وجوه الأبطال ، وتسدل السعادة على صدور الجميع ٠

أقول ان الابيارية الجديدة باعتمادها على هذا النوع من الكوميديات، التى ربما كانت تتفق وجمهور الخمسينيات من هذا القرن ، لا يمكن أن تقيم حوارا بينها وبين جمهور الثمانينات ، والا كان معناه أن ثلاثين عاما بأكملها ، هى عمر الثورة ، قد ضاعت هدرا ، وأصبحت ساقطة القيد ، وأن عقارب الزمن لا تدور ، ولا تتقدم الى الأمام ٠

ان أحداثا جساما قد حدثت على امتداد هذه الفترة ، من قيام ثورة اجتماعية كبرى ، الى مواجهة عدوان ثلاثى غاشم ، الى وقوع هزيمة عسكرية أليمة ، الى حدوث ثورة تصحيح شاملة ، الى تحقيق نصر أكتوبر المجيد ، وما تلاه من توقيع اتفاقية السلام ·

وهذا معناه الخروج من بقايا المعنويات القديمة الى معنويات أخرى أكثر تلاؤما مع روح العصر ، وبالتالى تغيير مضمون العلاقات الاجتماعية ، بما يستلزم تغيير بؤرة الحساسية الفنية ، واستحداث أشكال فنيـة أخرى ، وقوالب مسرحية جديدة ، تكون أقدر على احتواء هذا المضمون الجـديد ·

وأين هـذا كله من هـذه المسرحية الابيارية ، بل من كل هـذه « الابياريات » التى قدمت فى الفترة الأخيرة ؟

فهنا مسرحية تدور حول علاقة حب بين طبيب ولادة وأمراض نساء ، هو الدكتور محمود قمر الدين ، وبين زوجته ناهد ، الابنة الثرية أو ابنة الرجل الثرى هندى بك ، الذى اشترط لزواجها به أن تنجب له مولودا فى كل عام ، وأن تكون المكافأة هى تأثيث عيادة الدكتـور وتجهيزها بأحدث الآلات الطبية ، ويمضى العام وراء العام ، والابنة لا تنجب والدكتور لا يعالج نفسه ، وتثور ثائرة الأب فيحرض ابنته على ترك زوجها والاقامة معه بالاسكندرية ، وعندما يفشل فى ابعادها عنه يهدد الدكتور بتوقيع الحجز على العيادة ، وفاء لمبلغ الخمسة آلاف جنيه التى كان قد استدانها منه بموجب كمبيالة · وتعود الابنة ، فترفع الحجز الموقع على العيادة ، بايداع قيمة الكمبيالة فى خزانة المحكمة ، ولكن الأب يقف لزوجها الدكتور محمود قمر الدين بالمرصاد ، اما أن ينجب له من ابنته ولدا ، واما أن يطلقها منه ويزوجها بمن هو أقدر منه على الانجاب ·

ويحار الدكتور ماذا يفعل ؟ الى أن يزوره صديقه القديم الأستاذ فريد وحيد مدرس الألعاب الرياضية بمدرسة القط الأسود الثانوية ، فيعرض عليه المشكلة وسرعـان ما يجد الأستاذ فريد للمشـكلة حلا ! فمشكلة الدكتور محمود هى الحل لمشكلة الأستاذ فريد ، لقد وصلته رسالة من صديقته القديمة ، تفيده أنها أنجبت منه ابنة سمتها لولى ، وأنها بصدد ارسالها اليه ، ما لم يدفع لها مبلغا وقدره خمسة آلاف جنيه ، ولما كان صديقه الدكتور محمود على علاقة هو الآخر بهذه المرأة ، فما المانع من تغيير مظروف الرسالة واستبدال اسمه باسم صديقه ، وبذلك يتخلص من المشكلة التى قد تؤدى الى انفصاله عن زوجته نوال ، ويحل مشكلة صديقه بأن يحقق له حلمه فى الانجاب ·

ولكن كيف يواجه الدكتور محمود زوجته وحماه بهذه الحقيقة ؟ انهما حقا يريدان له أن ينجب ، ولكن هل يرضيان له بالانجاب من امرأة أخرى ؟

وفى الوقت الذى يمهد فيه الدكتور محمود لاعلان النبأ ، يعود الى بيته ويتودد الى زوجته ، ويتملق حماه ، يفاجأ بأن زوجته هى التى تتودد اليه ، وحماه هو الذى يفرش له الأرض زهورا ، بل أكثر من هذا يفاجأ بأن المولود الجديد ، قد أعدت له الملابس واللعب والهدايا ، بل وأعدت له « الدادا » وبوليصة التأمين ومصروفات المدرسة ، ومدرس الحساب ، كل هذا دون أن يدرى الدكتور محمود أن زوجته ناهد كانت قد شعرت بآلام الحمل ، وأن والدها لشدة فرحته هو الذى قام باعداد كل هذه الأشياء ٠

وتحضر « الدادا » فطومة ومعها ابنها الرضيع حنفى ، لكى تقيم فى البيت وتكون فى انتظار المولود الجديد ، وفطومة هذه هى زوجة « أرنب التمرجى » الذى يعمل عند الدكتور محمود بين البيت والعيادة ، ويظن الدكتور محمود أن زوجته وحماه قد علما بحقيقة الأمر ، وأن هذا الطفل الرضيع هو ابنته لولى ، وأن الدافع الانسانى وحب الطفولة هما وراء كل هذا التغيير ٠

وأمام هذه الصورة الانسانية الرائعة ، يستيقظ ضمير الأستاذ فريد ، فيشعر بحنان الأبوة ويتمسك بفلذة كبده ، ويصارح الدكتور محمود بالحقيقة ، ولكن الأخير يرفض تصديق مثل هذا الكلام ، فيقع بينهما الخلاف ، ويدب الشجار ، حتى يفتضح أمرهما أمام الجميع ٠

أما نوال زوجة الأستاذ فريد ، فتثور فى وجهه ، وتطلق عليه الرصاص ، وتهدده بطلب الطلاق ، وبالقاء حقيبة ملابسه خارج البيت ، خاصة وأن قانون الأحوال الشخصية يقف فى صفها ٠ وأما ناهد زوجة الدكتور محمود ، فتجمع ملابسها ، وجميع حاجياتها ، وتخرج هى ووالدها تاركين له البيت ٠

وهنا يظهر أرنب ، الذى يعلم تمام العلم ، أن الطفل الرضيع حنفى هو ابنه من زوجته فطومة ، فكيف يتنازعه هذان الاثنان ؟ أنه يهدد زوجته بالقتل ، ما لم تعترف له بالحقيقة ، كما يهدد بالقتل كلا من الدكتور محمود والأستاذ فريد ، وتتضح الحقيقة بمعرفة أن المولود ذكر وليس أنثى ، وأن اسمه ليس لولى ولكن حنفى ، وعلى الفور يبلغ الدكتور

محمود قسم الشرطة ، بجريمة النصب والاحتيال التى ارتكبتها فى حقه المدعوة توتى ، وسرعان ما يعلم من ضابط المباحث ، أن حكاية الطفلة لولى لا أساس لها من الصحة ، وان كل ما كانت تطمع فيه توتى هو مبلغ الخمسة آلاف جنيه ·

وعلى لحظة التنوير هذه ، تعود ناهد الى الدكتور محمود ، وتخبره بحقيقة حملها ، وبأن كل هذه الاستعدادات كانت انتظارا للمولود الذى تحمله فى أحشائها كما تعود نوال الى الأستاذ فريد ، وأرنب الى فطومة ، ويسدل ستار الفرح على وجوه الجميع ·

هذا هو مضمون مسرحية « اللى عنده كلمة يلمها » وهو المضمون الذى لا يناقش قضية ، ولا يعالج مشكلة ، ولا يجسد هما من هموم الانسان أو أزمة من أزمات المجتمع ، وانما يستهدف التسلية البحتة أو الترفيه الخالص ، مما يسميه المؤلف أحمد الابيارى « بالضحك للضحك »·

ولسنا هنا بصدد مناقشة هذا الشعار ، الضحك للضحك ، لأن الضحك حتى وان كان هدفه هو الضحك ، فلابد وأن يكون ضحكا من شىء أو على شىء ، والمسرحية كما هو واضح لا تضحك الا على نفسها ، لأنها باختصار لا تقول شيئا !

أقول اننا هنا لسنا بصدد مناقشة هذه القضية ، لأن الذى يستوجب مناقشته حقا ، هو مسرحيات الكاتب الراحل أبو السعود الابيارى ، وهل هى من قبيل التراث المسرحى الذى يمكن اعادة تقديمه من جديد ، أو هى مجرد « تيمات » مسرحية يمكن الافادة منها بالتغيير والتطوير ، بحيث تقدم بأسلوب عصرى حديث ؟

هذا هو السؤال الذى تفرضه علينا هذه المسرحية « الابيارية » فاذا كانت بالفعل واحدة من مسرحيات أبى السعود الابيارى ، تناولها وريثه أحمد الابيارى فأضفى عليها بعض اللمسات العصرية التى تمثلت فى الكلام عن أطفال الأنابيب ، وقانون الأحوال الشخصية ، وموضوع تحديد النسل أو تنظيم الأسرة ،ومدرس الدروس الخصوصية وارتفاع أجور الأطباء ابتداء من الكشف والمباشرة حتى عملية الولادة ، فهل تكفى مثل هذه اللمسات لكى تسمح له بالاعلان عن حقه فى تأليف هذه المسرحية؟

وحتى ان جاز له ذلك ، فكيف يمكن أن تصدر مسرحية مؤلفة عن مسرحية مقتبسة أصلا ، بل كيف يمكن الاقتباس عما هو مقتبس بالفعل ؟

اننا لسنا ضد ظاهرة الابيارية الجديدة ، بفرسانها الثلاثة يسرى ومجدى وأحمد الابيارى ، ولكن الذى نحرص على تأكيده هو وضع الأمور فى نصابها ، وفى حجمها الطبيعى ، حرصا على تقاليدنا المسرحية ودونما خلط فى الأوراق ، فيكون ما لقيصر لقيصر ، وما لله لله ٠

وهنا يجىء دور المخرج الكبير كمال يس ، الذى تصدى لاخراج هذه المسرحية بكل ما له من رصيد اخراجى فى بنك المسرح ، بل وبكل ما له من بصمات واضحة على جبين حياتنا المسرحية ، لأهمس فى أذنه أن كان يوافق بضمير مستريح على هذه الظاهرة ، أو بالأحرى على ما فى هذه الظاهرة من خلط فى القيم !

فاذا تركنا له رأيه فى هذه الظاهرة وتناولنا رؤيته لهذه المسرحية ، لاستطعنا نحن أن نقولها بضمير مستريح ، ان كمال يس لم يضف شيئا الى رصيده الاخراجى ولا الى حياتنا المسرحية ، شيئا نعتز به ونحسبه له بدلا من أن نحسبه عليه ، فهو كمن أخرج فى الوقت الضائع ، أو كمن أخرج بأطراف أصابعه ، والا أين هى براعة المخرج فى بلورة الشخصيات أو فى تشكيل الحركة ، أو فى احكام المفاجآت أو فى ايهام الجمهور ، بأن ما يراه قد حدث أو من الممكن أن يحدث ٠

فالفصل الأول الذى يقع فى عيادة الدكتور محمود قمر الدين لا يكاد يوحى بجو العيادة سواء بديكوره الساذج ، وكأن الديكوريست لم ير فى حياته عيادة طبيب أمراض نساء ، أو بهيئة التمرجى وتصرفاته ، وكأنه قهوجى أو مكوجى أو صبى جزار أو بملابس الدكتور غير الطبية ، برغم دخوله الى العيادة لممارسة مهنته فى الطب ٠

أضف الى ذلك عدم التوافق بين مظهر الأستاذ فريد ومستواه الاجتماعى باعتباره مدرسا للألعاب الرياضية ، وبين المظهر الأرستقراطى الذى ظهرت به زوجته نوال ، حيث النوادى والحفلات وارتداء أحدث موديلات الأزياء ، كذلك عدم التوافق بين ثراء هندى بك ، وبين مظهره الاجتماعى ، وملابسه المتواضعة ، حتى أنه لم يرتد سوى بدلة صيفية واحدة طوال المسرحية ٠

وقد نتغاضى عن هذه السلبيات الثانوية ، ولكن الذى لا يمكننا أن نتغاضى عنه ، هو مشهد العجوز ، الذى جاوز السبعين من عمره ، ولجأ الى جاره الدكتور محمود قمر الدين ، لأن زوجته تعانى آلام الوضع ، ولم يترك معها فى الشقة سوى ابن عمها الأستاذ محسن ، الشاب البالغ من العمر ربع قرن من الزمان ، واذا بهذا العجوز يقع فريسة فى أيدى

الأستاذ فريد ، وأرنب التمرجى فلا يناديانه الا بابن الكلب ، على امتداد مشهد طويل ترددت فيه عبارة « ابن الكلب » هذه مرارا وتكرارا فضلا عن عبارة « ذى القرنين » التى ترددت كثيرا ، ان أقل ما يقال فى هذا المشهد أنه غير انسانى ، بل يثير الاشمئزاز ويدعو الى النفور ·

أما نهاية المسرحية ، فقد جاءت فاترة ، وكانت تحتاج الى مزيد من الاشباع حتى تصبح عبارة « اللى عنده كلمة يلمها » التى رددها الدكتور محمود وزوجته ناهد ذات معنى أو دلالة ·

وصحيح أننا قد نحسب للمخرج سرعة الايقاع ، والقدرة على توليد الكوميديا من داخل النص ، وتقديم كل من الممثلين نجاح الموجى وأحمد بدير فى أروع حالاتهما الكوميدية ، والمغامرة بتقديم اسم جديد هى تيسير فهمى التى تكاد تقف لأول مرة فوق المسرح ، صحيح هذا كله ، ولكن الصحيح برغم هذا كله ، هو أن المخرج كمال يس كان ولا يزال أكبر بكثير من مثل هذا العرض المسرحى ·

واذا كنا قد تكلمنا عن ديكور الفصل الأول الذى كان دون المستوى بكثير فالواقع أن ديكور الفصلين الثانى والثالث ، وهو ديكور واحد لم يتغير كان فى المستوى اللائق حيث شقة الدكتور محمود قمر الدين ، التى قام بتأثيثها حماه هندى بك ، بأثاثها الفاخر ، ومستوياتها المتعددة ، ومنافذها الكثيرة ، مما يسمح بحرية الحركة وبدخول الممثلين وخروجهم فى انسيابية طبيعية ، ولو أن مصمم الديكور الفنان محمد عزب ، اهتم بديكور الفصل الأول ، لجاء الديكور فى عمومه فى المستوى المطلوب ·

أما الموسيقى التى قام بتوليفها الممثل مرسى الحطاب ، فكانت عادية أو أقل من العادية بكثير ، فلا هى معبرة عن المضمون ، ولا هى دالة على الأحداث ، ولا هى موحية بالشخصيات ، ينطبق هذا على الموسيقى التصويرية التى تسبق افتتاحيات الفصول ، انطباقه على الموتيفات الموسيقية التى تصاحب حركة الشخصيات ، وتطور الأحداث ، وانك لتحار حقا فى أمر هذا الفنان الذى تخصص فى « توليف » الموسيقى المسرحية ، فى السنوات الأخيرة ، حيث يوفق أحيانا ويخفق أحيانا أخرى ، فلا تدرى أهى مسألة حظ ومصادفة أم مسألة بحث ودراسة ؟ ·

وأخيرا يجىء الاداء التمثيلى الذى يقف على قمته الفنان الكبير توفيق الدقن فى دور هندى بك ، وهو الدور الصغير الذى أداه هذا الفنان بقدرة واقتدار ، وان دل على شىء ، فعلى البساطة دونما سهولة ،

سواء فى الحركة أو فى التعبير ، انه ما يسمونه بالأداء السهل الممتنع ، الذى لا يقوى عليه الا الممثل المتمرس بفن الأداء المسرحى حتى النخاع ، وان كنت أعيب عليه عدم تغييره للبدلة الصيفية الوحيدة التى ظل يرتديها طوال المسرحية بفصولها الثلاثة ، برغم الزمن الافتراضى الطويل الذى اقتضاه مرور الأحداث ٠

وبعده يجىء الممثلان الكوميديان نجاح الموجى وأحمد بدير ، الأول فى دور أرنب التمرجى والثانى فى دور الأستاذ فريد ، لقد كانا بحق مركز الاشعاع الكوميدى فى المسرحية ، واستطاعا أن يضفيا على العرض روح الفكاهة وطابع المرح وبدونهما ما كان يمكن لهذا العمل الكوميدى أن يكون مقبولا أو محتملا ، واذا كان نجاح الموجى قد أكد وجوده الكوميدى فى هذا الدور ، بعد حصوله على الاستقلال الذاتى من فرقة ثلاثى أضواء المسرح ، فقد استطاع أحمد بدير أن يفرض مثل هذا الدور وأن يعلن عن بزوغ كوميديان متميز ، وان كنت آخذ على الاثنين معا تماديهما فى الفارسكة الكوميدية التى وان اجتذبت نفرا من الجمهور ، الا أنهـا فى النهاية ضد مستواهما الفنى ٠

أما النجم التليفزيونى المتمسرح سعيد عبد الغنى ، فكان موفقا الى حد كبير ولا أقول الى أقصى حد ، فى دور الدكتور محمود قمر الدين ، فهو لا يخلو من موهبة الحضور المسرحى ، ولا تنقصه الخطوات المدربة فوق المسرح ، وقد بذل مجهودا واضحا فى أداء دوره ، ولكنه المجهود الذى لا يمضى به فى اتجاه الـدور دور الجان أو الفتى المحبـوب ، ذلك لأن سعيد عبد الغنى بصلابة ملامحه وحدة تعبيره ، ربما يكون أصلح فى أدوار الشر ، أو الشرير ، وأقل صلاحية فى أداء الأدوار الكوميدية ، ولذلك كان ينبغى عليه أن يجسد لنفسه خطا مختلفا فى الأداء عن خط زميليه نجاح الموجى وأحمد بدير ، حتى لا تفرض المقارنة بينه وبينهما نفسها على أسلوب كل منهم فى الأداء ٠

وأخيرا يجىء الوجه الجديد تيسير فهمى فى دور ناهد ، وليس من شك فى أن هذا الوجه له حضوره المسرحى ، وأن لديها نوعا من الوعى بفن الأداء التمثيلى لدى الممثل الحديث ، ولكن حرصها على اسـتعراض نفسها أكثر من عرضها للدور ، وهو ما تمثل فى مجموعة الأزياء التى ظهرت بها فوق المسرح ، يجعلنا نحذرها من اللعب بالمسرح ، لأن من لعب بالمسرح لعب به المسرح ٠

عموماً ، كانت هذه المسرحية مدعاة لطرح بعض الأسئلة واثارة عدد

من القضايا وهذا هو ما جعلها تستوقفنا ، وما جعلنا نقف عندها طويلا ، وصحيح أنها لا تطرح هذه الأسئلة ولا تثير هذه القضايا من داخلها ·· نصا وعرضا ، وانما من الخارج ·· من العنوان ، وما هو حول العنوان ، ولكن هذا وحده يكفى لأن نقول عنها شيئا ، وان كانت هى لاتقول شيئا ·· أى شىء ·

رغبة تحت شجرة الاعتراف

الحقيقة ٠٠ ذلك الشيء الكبير ٠٠ الشيء العظيم ٠٠ الشيء الذى يعطى كل شيء قيمته ، لأنه بدون الحقيقة لا قيمة لشيء ٠

هل نستطيع أن نعرفها ؟ وهل نستطيع اذا عرفناها أن نـواجه أنفسنا بها ؟ وهل نستطيع اذا واجهنا أنفسنا بها أن نواجه بها الآخرين ؟

وهل الحقيقة شيء مطلق ينطبق على الجميع ، ويتفق عليه الكل ، أم هى شيء نسبى يختلف من فرد الى آخر على أن لكل حقيقته ؟ ٠

وهل الحق من الحقيقة ، وما أراه حقا يراه غيرى كذلك ، لأن الحقيقة واحدة لا تتغير ، ولا يختلف عليها اثنان ؟ ٠

هذه كلها وكثير غيرها هى الأسئلة المحورية التى تدور عليها مسرحية « سبعة تحت الشجرة » ، والتى تحاول أن تقدم عنها نوعا من الاجابة ، لا فى شكل حوار فلسفى ٠٠ ولكن من خلال تجسيد درامى ٠٠ فهنا فى هذه المسرحية نلتقى بسبعة أشخاص ٠٠ ستة رجال وامرأة ، ألقت بهم ظروف الحياة فى جمعية وهمية قاموا بتأسيسها فيما بينهم وأطلقوا عليها اسم « جمعية الهواء النقى » هدفها الخروج بأعضائها من صخب المدينة وتلوث البيئة الى حيث الهواء الطلق على مشارف احدى القرى ، يتعاطون الدخان الأزرق ويعطونه همومهم وأحزانهم وضيقهم بكل منغصات الحياة ٠

وهم يقومون بلعبتهم هذه كل ليلة من منتصف الليل وحتى بزوغ الفجر ، يدخنون ويضحكون ، يأكلون ويشربون ، يتهكمون ويتوجعون ،

وينفض السامر فيمضي كل منهم الى حال سبيله ، وكلهم أفراد لهم وزنهم في الهيئة الاجتماعية ، بينهم رمزى المهندس المعمارى ، وعزت الموظف الادارى ، وأحمد التاجر الثرى ، وطلعت ابن المستشار العام ، وضرغام الحاصل على دبلوم التجارة ، وسمير المحامى الصاعد ، ونادية طالبة الجامعة المثالية وخريجة كلية الحقوق ٠

ان كلا منهم هارب من نفسه ، من أوجاعه وهمومه ، يحاول عبثا أن يبحث عن ذاته ، وأن يجد هذه الذات ويوجدها على خريطة المجتمع ، ولكى يحقق شيئا من ذلك لابد له أن يعرف حقيقته وأن يواجه هذه الحقيقة ، فأولى خطوات العلاج النفسى أن يدرك المريض عقدته النفسية ، ولكن كيف ؟ بأن يغيروا قواعد اللعبة !

لقد قالوا ما يقال وما لا يقال ، وثرثروا بما فيه الكفاية ، حتى سئموا كل أنواع الكلام وملوا كل ألوان الثرثرة ، ولم يبق أمامهم الا أن يفعلوا شيئا ٠٠ أى شيء ولو كان ذلك تهديد أحدهم بالقتل حتى يعترف لهم بحقيقته ، وليكن الأستاذ أحمد على سبيل القرعة ، الذى ربطوه الى جذع الشجرة ، وهددوه بالقتل ان لم يعترف ، ولا يعترف لهم الا بنصف الحقيقة ، أما النصف الآخر ـ فيكتمه فى نفسه متخوفا ، ويكذبه الآخرون ـ ولا ينجيه من التهديد بالقتل الا دخول الأستاذ سمير المحامى الذى يجربون معه اللعبة ، فيربطونه الى جذع الشجرة ، ويهددونه بالقتل ان لم يعترف، ويوافق سمير على الدخول معهم فى اللعبة ، على شريطة أن يعترف كل منهم بحقيقته ، هناك تحت شجرة الاعتراف ٠

وتأخذ المسرحية شكلا واضحا هو ما يعرف فى المسرح بدراما الاعترافات ، أما هو فيعترف بفشله فى الحب من طالبة الجامعة المثالية بعد أن تواعدا على الزواج ، فما كان منه الا أن تزوج بأول فتاة التقى بها ، وكان ذلك فى جروبى ، ثم فى الهيلتون ، ثم عند المأذون ، وأخيرا فى شقتها الفاخرة ، وتلك هى مأساته ٠٠ الزواج بمن لم يحب ٠

وتدخل نادية صديقة « الشلة » وتتعرف على سمير ، فاذا بها الطالبة المثالية التى أحبته فى الماضى ، واختفت من حياته فجأة ، بعد أن التقت بثرى عربى ، أغدق عليها وعلى أسرتها الفقيرة ، وأقنعها بالزواج ، وبعد أن تعرف على ممثلة اغراء ، طلقها ، وأعادها الى أسرتها ، التى كانت قد ذاقت حياة الثراء ، وكان لزاما على نادية أن تبيع جسدها كل ليلة لكى تواجه أعباء الأسرة وأعباء الحياة ٠

ويأتى الدور على الأستاذ عزت الموظف الكبير ، الذى ينتظر قرار ترقيته الى منصب المدير العام ، ان مأساته فى زوجته ، أو بالأحرى فى

حياته الزوجية ، فزوجته تخونه مع أحد الجيران بسبب عجزه الجنسى ، وهو يعلم ذلك ويراه ، ولا يستطيع أن يفعل شيئا ، هل يطلقها ويتزوج بغيرها ؟ أم يطلقها ولا يتزوج أبدا ؟ أم يسكت على خيانتها حفاظا على المظهر الاجتماعى العام ؟

أما رمزى شكرى المهندس المعمارى ، فمأساته فى أمه ، أمه التى تعمل راقصة ولكنها راقصة شريفة ، تعرى جسدها دون أن تبيعه ، وتمتع الناس بفنها دون أن يستمتع بجسدها أحد ، وطالما ذاقت الهوان لكى تنفق على زوجها وابنها ، حتى تخرج الابن فى كلية الهندسة يحدوه الطموح ويراوده النجاح ، ولكن لعنة أمه تطارده فى كل مكان فلم يحقق فى عمله سوى الفشل ، ولم يصادف فى حياته غير الاخفاق ٠

وأما الأستاذ طلعت ابن المستشار الكبير ، فقد ولد كما يقال وفى فمه ملعقة من ذهب ، كل ما يطلبه يلقاه ، وكل ما يتمناه يتحقق له ، فلم يذق طعم العناء ، ولا عرف معنى الكفاح ، فكان « المدلل » فى كل مراحل حياته ٠٠ فى طفولته وصباه ، فى شبابه ورجولته ، وعندما مات أبوه وماتت أمه ، لم يذق طعم اليتم بمقدار ما تجرع مرارة الشعور بالاغتراب، وبعدم القدرة على عمل أى شىء ، وكانت النتيجة فقدان الذات ، الذات التى لم تكن موجودة أصلا ٠

ويبقى الأخير ٠٠ ضرغام ٠٠ الفتى الصعيدى ، الذى حصـل على دبلوم التجارة ، وكان يوم نجاحه هو يوم سقوطه ، فبعد الحفل الكبير الذى أقامته له الأسرة وشهدته البلدة كلها ، أهدته أمه بندقية أبيه الذى مات قتيلا ، وطالبته بالثأر ، وسرعان ما وجد نفسه أمام خيارين ، كلاهما صعب ، اما أن يقتل واما أن يقتل ، يقتل قاتل أبيه أخذا بالثأر ، أو يقتله أعمامه محوا للعار ، واختار ألا يختار ، اختار أن يهرب من البلدة كلها ، ويختفى فى هذا الكوخ القابع على أطراف المدينة بلا عمل ولا أمل ولا هدف فى الحياة ٠

وبعد أن يدلى كل منهم باعترافه ، بعد أن يواجه نفسه بحقيقته علنا وأمام الجميع ، يحاول سمير أن يزرع فى نفوسهم الأمل ، وأن يخرجهم من هذا الضياع ، وأن يبدأ بنفسه عارضا على نادية أن ينسى كل منهما الماضى ، وأن يبدأ من جديد ، ولكن اليأس القابع فى نفوس الآخرين يجعلهم يسخرون به ، ويتقاذفونه فيما بينهم حتى يلقى به أحمد فوق البلطة الحادة ، فيلقى مصرعه فى الحال ، وينهار أحمد أمام مصرع سمير وفوق جثته يلقى باعترافه الأخير ، وكيف أنه قتل شريكه فى المصنع

واستولى على أمواله ، فتلطخت احدى يديه بدم شريكه واليد الأخرى بدم سمير ، وأمام هول الصـدمة لا يملك الجميع الا أن يصمتوا وينتظروا ما سوف يأتى به اليوم الجديد ٠

تلك هى أبعاد المسرحية التى كتبها المؤلف الشاب وحيد حامد ، والتى تدخل كما قلنا فيما يمكن تسميته بمسرح الاعترافات ، حيث تبدأ المسرحية بلعبو وسرعان ما تتطور الأحداث كى تنتهى بمأساة ، أما الجو الذى اختاره كى تطلق فيه صيحات الاعتراف ، وتقع فيه المأساة فهو جو « الحشيش » حيث تتعانق سحابات الدخان الأزرق مع أنفاس الضياع الأسود ، فتتراءى أفعال العبث وهى ترتدى أزياء اللامبالاة ٠

وعلى الرغم من أن المسرحية لا يحدث فيها شىء ، فليس فيها حدث بالمعنى التقليدى ، الا أنه يكون سقوط البطل فى النهاية ، ذلك السقوط المدوى الذى يحمل كل معانى الخوف والشفقة كما يقول أرسطو ، الشفقة على البطل والخوف من أن يكون مصيرنا مثل مصيره ، الا أن المسرحية يقال فيها أشياء وأشياء ، فهى تتناول شرائح حيـة وحقيقيـة من مجتمعنـا ، وتقدمها بكل ما فيها من حيوية ودموية وارتفاع فى درجة الحرارة ٠ حتى نشعر أننا بالفعل بازاء قضية من أهم القضايا التى تشكل هما من هموم مجتمعنا الحاضر ٠

وعلى الرغم من أن المسرحية تحافظ على بعدى المكان والزمان ، حيث تقع فى مكان واحد ، وفى فترة زمنية متصلة ، وان كانت هنا من غروب الشمس حتى شروقها ، على عكس ما كان يقول به أرسطو وهو أن تبدأ بالشروق وتنتهى بالغروب ، الا أن كثافة الحوار وتركيزه ، وجدة التعبير وجديته ، مما أضفى على الموقف جاذبية وحرارة ٠

وقد نأخذ على المسرحية بعض المآخذ البنائية أو المعمارية ، من قبيل تقسيمها الى فصلين اثنين ، يحتوى كل منهما على ثلاثة مشاهد ، فاذا كانت المسرحية تخضع لوحدة الزمان ، وكان هناك متصل زمنى واحد ، فما الذى يبرر هذا التقسيم التعسفى الى فصلين ، بل ما الذى يبـرر احتواء كل فصل على ثلاثة مشاهد ؟ انه اذا كان الحدث مستمرا فى الزمان، ولم يحدث فيه أى تطور من مرحلة الى أخرى ، انتفى مبرر التقسيم الى فصلين ، الا اذا كان الهدف هو مجرد ايجاد استراحة للجمهور !

وقد نأخذ على المسرحية كذلك من الناحية الفنية أو المضمونية عدم معقولية بدايتها أو نقطة انطلاقها ، حيث تبدأ بمحاولة « جمعية الهواء النقى » قتل أحـد أفرادهـا ، لا فى لحظـة « السطل » ومن خلال جـو

« التحشيش » ولكن عمدا مع سبق الاصرار والترصد ، مما يضعف هذه البداية ، ولا يجعل لها معادلا موضوعيا بين الفعل ودوافع الفعل .

وقد نأخذ على الحدث الدرامى عدم تطوره ، فضلا عن سكونيته أو استاتيكيته فهو حدث جامد لا يتحرك ولا يتطور اللهم الا فى نهاية المسرحية، التى تنتهى بمصرع سمير على حافة تلك الآلة الحادة ، مما جعل المسرحية تبدو وكأنها مجموعة من المونولوجات الفردية التى يلقيها كل من «السبعة» هناك عند شجرة الاعتراف .

قد نأخذ هذا كله على المسرحية مضمونا وشكلا ، ولو أنها جاءت فى فصل واحد ، لانتفى الكثير من هذه المآخذ ، ولكن المسرحية على الرغم من هذا كله تعد عملا جادا وجيدا ، تقول شيئا فى وقت لا يقال فيه شيء ، وتبتعد عن الاسفاف والابتذال فى فترة كثرت فيها الأعمال المسفة والمبتذلة، وربما كانت هذه المسرحية هى شهادة الميلاد الحقيقية لمؤلفها الشاب وحيد حامد بعد أن قدم مسرحيتين لم تصادفا شيئا من النجاح ، احداهما فى مسرح الدولة باسم « سهرة فى بار الأحلام » والأخرى فى المسرح التجارى باسم « كباريه » هذا اذا استثنينا مسلسله التليفزيونى الناجح « أحلام الفتى الطائر » .

ويجيء المخرج الشاب جلال توفيق ليكتب هو الآخر شهادة ميلاده الاخراجية بتجسيده لهذا النص فوق المسرح ، وان سبقت له محاولات الاخراج فى الثقافة الجماهيرية وفى انتاج التليفزيون المسرحى ، ولعل أهم ما تميز به اخراج هذا المخرج هو احترامه للنص المسرحى ، وتقديمه من خلال الكلمة ، لا من خلال الابهار الضوئى أو الازعاج الموسيقى ، ولا من خلال « الفلاش باك » والأشرطة السينمائية ، ولا من خلال الرقصات الفردية أو الجماعية .

وصحيح أننا قد نأخذ عليه ضعف الحركة المسرحية ووحدة الميزانسين ، حيث الجميع يتكلمون ولا يتحركون ، أو هم لا يتحركون الا قليلا ، كما نأخذ عليه عدم توفيقه فى تجسيد سقطة البطل سمير فى نهاية المسرحية ، وهى السقطة المادية التى لقى فيها مصرعه ، والتى تمت بشكل فاتر جدا فوق المسرح ، ونأخذ عليه أيضا عدم اشعارنا بمرور الزمن من منتصف الليل وحتى بزوغ الفجر ، فالاضاءة كما هى ، حتى نجوم السماء لم يخفت ضوءها أو يقل عددها ، ونأخذ عليه أخيرا مشهد الحفر ، حفر المقبرة التى تدفن فيها الجثة ، والتى تمت بصورة رمزية فى أمامية المسرح ، برغم أننا بازاء دراما واقعية اجتماعية لا مجال فيها للرمز أو الايحاء .

قد نأخذ على المخرج هذا كله ، لكن الذى يحسب له برغم هذا كله ، هو وقوفه وراء النص لا خلفه ولا أمامه ، واحترامه للكلمة ومحاولة تبليغها الى الجمهور ، هذا بالاضافة الى ضبط الايقاع دونما ابطاء أو اسراع ، وبالتالى دونما اشعار بالملل أو بالفراغ ٠

وفى الوقت الذى لم تخـدم الموسيقى التصـويرية التى أعدها مرسى الحطـاب لم تخـدم فيه الاخراج سـواء فى الموسيقى الافتتاحية للمسرحية بفصليها الأول والثانى ، أو فى الجمل الموسيقية التى صاحبت دخول الشخصيات ، أو فى التعبير الموسيقى الذى ارتبط بسقوط البطل، فقد جاء الديكور الذى صممته سوزان أمين ومعها فاروق حافظ ، فى خدمة النص والاخراج جميعا ٠ وهو ما تمثل فى الحفاظ على الجو الواقعى بكل ما فيه من بساطة فى المستويات ، وصراحة فى الخطوط والألوان ، ومباشرة فى بنـاء الكوخ واستزراع الشـجرة ، فضـلا عما فى قطع الاكسسوار من واقعية وحقيقية ٠

ولعل أجمل ما فى الديكور هو ذلك الحوار الدائر فى صمت بين الكوخ المعتم الذى يطوى فى داخله الخبايا والأسرار ، وكأنه أغوار النفس البشرية ، وبين الشـجرة المضيئة التى تقف تحتهـا كل شخصـية من الشخصيات لتفرغ ما فى جوفها من حمولة وأثقال فى نوع من التطهير ٠ وعلى ذلك جاء وضع الكوخ فى يسار خلفية المسرح ووضع الشجرة فى اليمين الخلفى أمامه مباشرة ، وفوق الاثنين نجـوم السماء شاهدة على ما يجرى ويدور ٠

فاذا انتقلنا الى الأداء التمثيلى حسبنا للمخرج جرأته فى الاعتماد على ممثلى المسرح الحديث دونما لجوء الى نجوم من الخارج ، مما ضاعف من حجم مسئوليته فى الاقدام على مثل هذه المغامرة ، ومع ذلك فقد وفق الى حد كبير فى أن يحصـل من هؤلاء الممثلين على أفضـل ما عندهم من عطاء فنى ٠

فى مقدمتهم الممثلة نادية الكيلانى التى قامت بدور « نادية بيجو » فعرفت كيف تؤديه بمقدرة واقتدار ، ساعدها على ذلك تكوينها الجسدى، وتعبيرها الوجهى ، وحضورها فوق المسرح ، وخاصة فى مشهد الاعتراف الذى تميزت فى أدائه ، وتجلى فى حشرجة صوتها وتهدج تعبيرها ، وكذلك مشهد الحب أو استرجاع الحب الضائع بينها وبين سمير المحامى ٠

أما الممثل حسين الشربينى فى دور رمزى شكرى المهندس المعمارى فعلى الرغم من اتساع مساحة دوره ، ووفرة هذا الدور بامكانات التعبير

والانطلاق ، الا أنه لم يعرف كيف يفجر كل ما فى الدور من أبعاد ، فقد تراوح أداؤه بين الانفعال الحاد القريب من الأداء الميلودرامى وبين الأداء بدون أى انفعال ، وكأنما « يسمع » دوره فوق المسرح ، هذا على الرغم من ملاءمة هذا الممثل تماما لهذا الدور ٠

وأما محمد الشويحى فى دور الأستاذ طلعت ، وهو الدور المملوء بكل ممكنات التهكم والسخرية ، والمرارة الاجتماعية ، ويكاد أن يكون مركز الاشعاع الكوميدى فى النص كله ، فقد أداه هذا الممثل بنصف طاقته الفنية ، فكان دون مستوى دوره بكثير ، وهو ما تمثل فى عــدم قدرته على استقبال أو القاء « الافيهات » الكوميدية الكثيرة فى المسرحية ٠

ويجىء الممثل الصاعد ماهر لبيب فى دور ضرغام الصعيدى ، ليتألق فى أداء هذا الدور ، ويتموج معه كوميديا وتراجيديا ، سواء من خلال خفة ظله وقوة حضوره فوق المسرح ، أو من خلال قدرته على التعبير وتمكنه من التأثير ، لقد كان شعلة الأداء الحقيقى فى العرض المسرحى ، وخاصة بتلك اللكنة الصعيدية التى عرف كيف يتحكم فيها ، وكيف يتمكن من خلالها من اشباع الدور والتأثير على الجمهور ٠

ثم يجىء بعده الممثل الصاعد أيضا سمير وحيد فى دور الأستاذ سمير المحامى ، ليتألق هو الآخر فى أداء هذا الدور ، ويتمكن من أن يجسد فى دوره كل هموم وأشواق الشباب الجديد ، ومحاولته العبور فوق كل معوقات الواقع والحياة ، من أجل عود الأمل الأخضر النابت هناك فى البعيد ، على ضفاف المستقبل ٠

وأخيرا يجىء الممثلان شعبان حسين ومحمد العنانى ، الأول فى دور الأستاذ عزت الموظف الحكومى الكبير والآخر فى دور أحمد المهر التاجر الثرى الشهير ليؤدى كل منهما دوره فى حدود قدراته الفنيــة وممكناته التمثيلية ، دون أن يخدم أحد منهما دوره ، فى الوقت الذى كان الدور فى خدمة كل منهما ٠

عموما ان هذه المسرحية « سبعة تحت الشجرة » بكل ما فيها من ايجابيات وسلبيات تعد عملا جادا وجيدا فى محيط من الركاكة الفنية والفوضى المسرحية ، وهى شهادة ميلاد لكوكبة شابة واعدة وصاعدة تبشر بالعطاء الوفير فى مستقبل مسرحنا الحديث ٠

خللى بالك من المسرح

« اضحك ! اضحك ! ليس هناك الا الحياة ! ليس هناك الا الضحك ! لم يعد للخوف محل ! فالموت مات ! » .

هذه العبارة التي قالها الكاتب المسرحي الكبير يوجين أونيل على لسان بطله في مسرحية « لازاريوس يضحك » هي التي تذكرتها بالحاح وأنا أطالع الاعلان عن مسرحية « خللى بالك من راسك » الذي يهتف بصوت عال « الضحك الذي لا يضيف اليك شيئا .. يسلب منك أشياء كثيرة .. الفن الذي لا يضحك من أجل الأفضل يضحك عليك ! » .

والعبارتان كأنما تكمل احداهما الأخرى ، لأنه اذا كانت العبارة الأولى تجعل من الضحك جوهرا للحياة ، فالعبارة الثانية تجعل منه هدفا لهذه الحياة ، واذا كانت الثانية تربط بين الخوف والموت ، ناظرة الى الخوف على أنه هو الموت ، فالعبارة الثانية تربط بين الفن والضحك ، على اعتبار أن الفن هو الفرح بالحياة والابتهاج بالانسان .

ولكن كيف يمكن للانسان أن يجعل من أيامه أعيادا للبهجة والسرور ، ومن حياته نشيدا للحب والنجاح ، وهو يعيش في عصر المدن الحجرية تحاصره القيم الأسمنتية ، والمعاني البازلتية ، وتحول بينه وبين الدخول في مملكة الحلم والمعنى ، كيف يتعرف الانسـان على نفسه ، ويلتقى بذاته ، ويتذكر من حين لآخر أنه انسان في كل يوم ، ومتطلبات المجتمع العصرى تطل عليه ، من كل مكان ، ومطالب الحياة المادية تطارده في كل موقع !

كيف ‎٠٠‏ وكيف ‎٠٠‏ وألف كيف ‎٠٠‏ وكأنما الاجابة على السؤال تأخذ شكل سؤال جديد ، هل يكون الخلاص باستبدال القيم التقليدية بقيم أخرى عصرية ، فبدلا من الوفاء والشجاعة والصدق ، نحتفل بالفهلوة والوصول والظهور الاجتماعى ؟ هل يكون النجاح بأى أسلوب من أساليب النجاح ، هو اله هذا العصر ، الذى نتعبد فى محرابه ، ونعفر جباهنا بتراب مذبحه المقدس ؟

بعبارة أخرى هل يكون لعصر السرعة فرسانه ، وفرسان هذا العصر ، هم أولئك الذين يؤمنون بأن الغاية تبرر الوسيلة ، وبالتالى فهم يعيشون بمنطق ميكيافللى ، وأحلام أوناسيس ، وجنون ترافولتا ، وصخب محمد على كلاى ؟

عموما ، تلك هى المعانى التى تدور حولها أحداث مسرحية « خلى بالك من راسك » وهو اسم على غير مسمى ، لأنه لا يدل على مضمون المسرحية ، بمقدار مايدل عليه اسمها الأصلى وهو « فرسان عصر السرعة » أو « فارس لكل العصور » والذى حاول الكاتب أن يجسده فى ذلك الصراع الدائر بين جيلين ، جيل الآباء وجيل الأبناء ، فها هو الأستاذ نظمى الفارس القديم الذى يتميز بقيم الصدق والشجاعة والوفاء ، والذى لا يزال على هوايته فى الصعيد ، صيد البط وصيد الوحوش ، باعتباره مظهرا من مظاهر الفروسية ، يستعيد ابنته الوحيدة دلال ، بعد أن طلقها زوجها الأستاذ مختار فى ساعة من ساعات الغضب ، وتستعيد دلال حياتها مع زوجها ، فتدرك على الفور أنها كانت حياة بلا حياة ، حياة خالية من المعنى ، فهى لم تنشأ عن حب ، ولم تقدر على انجاب الحب ، فضلا عن الفرق النوعى أو الكيفى بين تكوينها وتكوين زوجها ، فهى مثالية تؤمن بالقيمة والمعنى والمثال ، وهو مادى يؤمن بالمال والوصول والنجاح ، وهى تحب فى الرجل الوفاء والشجاعة والجرأة ، وهو لا يهتم بغير الفهلوة والمرونة والنفاق ، هى تنظر اليه على أنه طفح جيل ضائع ، وينظر هو اليها على أنها بقايا جيل قديم ٠

وعبثا يحاول أن يردها اليه ، ولكنها تكون قد اتخذت قرارها ، بأن يمضى كل منهما فى طريق ، أما الأب الأستاذ نظمى فيقف الى جوار ابنته دلال ، لأنها تنادى بما ينادى به من مبادىء الأخلاق ، وأما الأم السيدة سعاد فتقف الى جوار ابن اختها الأستاذ مختار ، لأنه الفارس الذى تتمناه أى فتاة ، مال وفير ومركز مرموق ٠

ويعلم الأستاذ ممدوح زميل دلال منذ أيام الجامعة ، الذى كان قد تقدم لخطوبتها ولكن المطالب المادية حالت دون ذلك ، يعلم بنبأ طلاقها ،

فيتقدم طالبا يدها ، بعد أن كسب المال ٠٠ والمال الوفير ٠٠ وتحن دلال لأيام الشباب وتستريح لمبادرة ممدوح ، وتقارن بينه وبين مختـار ، فيتضح لها فارق ما بين الاثنين فبينما يحبها مختار من أجل ثروتها يحبها ممدوح لذاتها ، وفي الوقت الذي يضحى فيه ممدوح بكل شيء من أجلها يتردد مختار في التضحية بأي شيء ٠

ويلتقي الغريمان ، كل منهما يحاول أن ينال رضا دلال وموافقتها أما مختار فتسانده الأم السيدة سعاد ، وأما ممدوح فيؤيده الأب الأستاذ نظمي ، وحسما للمنافسة أو الصراع ، تطلب دلال من طليقها مختار أن يقدم على التضحية برأسه من أجلها ، وذلك بأن يضع برتقالة على رأسه ، ويتقدم أبوها ببندقيته لاصابة البرتقالة ، فان قبل هذا التحدى عادت اليه ، وان فر هاربا فهو ليس جديرا بها على الاطلاق ٠

ويفاجأ مختار بهذا الشرط أو بهذا التحدى ، فيتردد في قبوله ويتهرب منه ، وبنوع من المكر والدهاء ، يحاول أن يوقع غريمه ممدوح في ذات المأزق ، ولكن دلال ثقة منها في ممدوح ، توافق على تحدى مختار لها ولخطيبها ، وتطلب من ممدوح أن يضع البرتقالة فوق رأسه ، بل يضع ليمونة بدلا من البرتقالـة ، امعانا في التضحيـة برأسـه من أجل دلال ٠

ويتقدم ممدوح بالفعل ، وعلى رأسه الليمـونة ، ويسـلم مصيره لبندقية الأستاذ نظمي ، الذي يصيب الهدف بنجاح ، وينجو ممدوح من المأزق بسلام ، ولكن مختار سرعان ما يعود الى تعقيد الأمر من جديد ، لقد اختبر حب ممدوح لدلال ، ولكنه لم يختبر حب دلال لممدوح ، فلابد كي يخرج من حياتهما ويترك لهما الساحة من أن تضع الليموقة على رأسها ، وتستسلم لبندقية ممدوح ، فان أصاب الهدف ، فاز بقلب دلال ، وان لم يصبه ضاعت رأس دلال ٠

وتقبل دلال التحدى ، وتقدم على التضحية ، ويرضـخ ممـدوح للموقف ، ويقدم على المغامرة ، وبقدرة قادر ينجح في اصابة الهدف ، وتحقيق حلمه القديم في الفوز بقلب دلال ، وبعد سلسلة من الألاعيب بين ممدوح ومختار ، يستخدم فيها كل منهما أسلحته في المكر والدهاء ، وفي المناورة والمداورة ، يتمكن ممدوح من كشف ألاعيب مختار أمام جميع أفراد الأسرة ، ولكنه في ذات الوقت يضطر الى الاعتراف بأنه استخدم نفس الأسلحة التي استخدمها مختار ، ويسقط في أيدى الجميع ٠

ويضطر الأب بعد أن طرد مختار من بيته ، الى طرد ممدوح هو

الآخر ، لقد ظهر على حقيقته ، ولم يكن فارسا من الفرسان ، ولكن نذلا من الأنذال ، وعبثا يحاول ممدوح أن يبرر موقفه : « ٠٠ لا مش ندل يا عمى ، فارس برضه ٠٠ بس من فرسان عصر السرعة ٠٠ وفرسان عصر السرعة مش محتاجين غير الذكاء عشان يوصلوا » ٠

ولكن الأب لا يقتنع بهذا المنطق التبريرى ، ويصفه بالمريض ويصر على طرده خارج البيت ، ولا يملك ممدوح الا الاعتراف : « لا ٠٠ لا يا عمى ٠٠ أنا علاجى فى ايدك انت ٠٠ وأنا بدأته ٠٠ خدت منك القوة ٠٠ وهى دى اللى كانت نقصانى وهى دى اللى ناقصة الجيل كله » ٠

وبهذا الاعتراف تبدأ المصالحة بين الجيلين ، وتنتهى المسرحية ٠

والحق أن الكاتب المسرحى بهيج اسماعيل ، عرف كيف يضع كلتا يديه ، على موضوع عصرى ، يمثل أرقا حقيقيا بالنسبة لشباب هـذا الجيل ، ألا وهو الصراع بين قوة المال وبين قيم الأخلاق ، وهل يقتضى النجاح التضحية بالقيمة من أجل القوة ، أم بالقوة من أجل القيمة ؟ وهل يمكن الوصول الى صياغة تجمع ما بين الاثنين فيما يمكن تسميته بقوة القيمة أو قيمة القوة ؟

هذا هو السؤال ، بل تلك هى المشكلة ، وبمقدار ما نجح الكاتب فى طرحها ، نجح كذلك فى تجسيدها ، وهو التجسيد الذى جاء فى قالب الكوميديا الاجتماعية التى تستهدف دون أن تهتف ، وتستصرخ دون أن تصرخ ٠

وقد نلاحظ على الحدث فى مراحل تطوره ، أنه يكاد ينتهى بنهاية الفصل الثانى ، بحيث لا يكون الفصـــل الثالث والأخير ، الا نوعا من تحصيل الحاصل فضلا عما فى هذا الفصل من مواقف حوارية ، ومشاهد كلامية ، وعبارات شعارية ، كان من شأنها اضعاف البعد الدرامى من ناحية ، واعاقة تطور الحدث من ناحية أخرى ٠

وقد نلاحظ على الشخصيات تداخل بعضها فى البعض الآخر ، كما حدث فى شخصيتى ممدوح ومختـــار على الرغم من أن كلا منهما طرف نقيض للآخر ، كما نلاحظ على شخصيات أخرى عدم التكون والاكتمال ، كما فى شخصية الأم سعاد التى لم تكتمل أبعادها فى يد الكاتب كما اكتملت أبعاد شخصية الأب نظمى ، على الرغم أيضا من أن كلا منهما طرف نقيض للآخر ، وما يقال عن هذه الثنائيات فى بناء الشخصية ، يقال مثله عن الثنائية المؤلفة من لقمة مدير الفيللا وخطيبته عطيات التى

تعمل فى نفس الفيللا ، فلا نكاد نشعر بفارق كيفى أو نوعى فى شخصية كل منهما ، وكان في وسع الكاتب اثراء هذه الشخصيات لو أنه لجأ الى التلوين فى بناء كل شخصية على حدة ٠

أما شخصية « ماجدة » فلم يكن لها ما يبررها على الاطلاق ، لأنها لم توظف توظيفا فنيا حقيقيا لا فى تطوير مراحل الحدث ، ولا فى تغيير مسار الشخصيات وبخاصة شخصيتى ممدوح ومختار ، ومن ثم كانت شخصية زائدة عن الحاجة ، وليس لها ما يبررها فى سياق العرض ٠

وقد نلاحظ على بعض المشاهد الكوميدية صياغتها التقليدية المألوفة، أو استعادتها بشكلها التقليدى القديم ، كما فى مشهد المأذون ، بصورته المهزوزة ، ولهجته المنبرية ، وحيرته بين أن يطلق أو يزوج ، وكما فى مشهد « قميص المجانين » ومحاولة موظفى مستشفى الأمراض العقلية أخذ مختار ثم ممدوح فى هذا القميص ٠

أقول اننا قد نلاحظ هذا كله ، بل قد نعيبه على المؤلف ، وبخاصة نهاية المسرحية بكل ما فيها من جدل وحوار أبعد ما يكون عن التجسيد الكوميدى بنقيضه المتوتر فوق ذبذبات الواقع ، ولكن الذى نحمد المؤلف عليه حقا ، هو قدرته على طرح قضية جادة ، وطرحها فى قالب كوميدى جديد ، فلا اسقاط ولا ابتذال ، ولكن ضحكة نظيفة ، وفكاهة ذكية ، وحوار بسيط ، ولغة سهلة ، كل هذا بقصد اضحاك الجمهور دونما ضحك عليه ٠

ويجىء الاخراج ، الذى تولاه المخرج الموهـوب حقا السيد راضى ليوفق توفيقا واضحا فى تجسيد هذا النص فوق خشبة المسرح الكوميدى، سواء من خلال احساسه بروح الفكاهة وقدرته على توليدها من تضاعيف النص ، أو من خلال وعيه بايقاع الكوميديا ومهارته في توزيعها على فصول العرض ، وقد تجلى ذلك واضحا فى الفصلين الأولين اللذين لمسنا فيهما سرعة الايقاع ، ومرونة الحركة ، واشباع المواقف ، وتفجير الكوميديا ، هذا كله مع الحرص على عاملين أساسيين ، أحدهما هو تهديفه العمل نحو ما هو أكثر قيمة وأعمق دلالة ، بحيث لا يجىء الضحك كما الطبل الأجوف الذى يصدع الدماغ دون أن يملأ الرأس ، والآخر هو تنظيف العرض ان صح هذا التعبير من كل ما ألفناه فى المسرحيـات الكوميدية الهابطة ، من اسفاف فى العبارة ، أو ابتذال فى الحركة ، أو ترخص فى الافيهات الجنسية بالتلميح أو بالتصريح ٠

وهاتان القيمتان معا ٠٠ التهديف والتنظيف هما أهم ما يلاحظ

على اخراج هذا النص الكوميدى ، وقد نأخذ على الفصل الثالث والأخير ، بطء الايقاع ، وتباطؤ الحركة ، نتيجة الاطالة أو الاستطراد ، فى مشهد المأذون ، وفى مشهد « قميص المجانين » وفى الحوار الخطابى الذى دار بين أقطاب المسرحية ٠٠ الأب نظمى والابنة دلال والزوج مختار والخطيب ممدوح ، وقد نأخذ عليه أيضا الطابع التعليمى الذى غلب على نهاية هذا الفصل ، والذى تجسد فى اسدال لوحة تربوية ، تحمل عبارة « ألف باء الأخلاق » مما خرج بالكوميديا عن مضمونها الاجتماعى ، ليخلع عليها مضمونا تعليميا ، يذكرنا بالكاتب الملحمى برتولد بريخت وبخاصة فى مسرحية « دائرة الطباشير القوقازية » كما أخرجها سعد أردش ٠

قد نلاحظ على اخراج السيد راضى لهذه المسرحية ، هذا كله ، وقد نأخذه عليه ، ولكننا لا نملك الا أن نعترف له بالتوفيق فى اخراج عمل كوميدى هادف ونظيف ٠ ولقد ساعده فى هذا التوفيق الديكور المتميز الذى صممه الفنان الطالع بهاء رشاد ، والذى جمع بين جماليات التشكيل الفنى ومقتضيات التوظيف المسرحى ، فالديكور بالاضافة الى قطع الاكسسوار لوحة فنية جميلة لا تمل العين مشاهدتها ، على الرغم من استمراره دونما أى تغيير على امتداد فصول المسرحية الثلاثة ، هذا فضلا عن وفاء الديكور لكل متطلبات العرض ، من حيث المستويات العلوية والسفلية ، ومن حيث المداخل الأمامية والجانبية ٠

وبعد الديكور تجىء الموسيقى التصويرية ، التى وفق فى اختيارها وتوليفها الفنان مرسى الحطاب ، والتى تميزت فى الافتتاحية العامة للعرض : ثم فى افتتاحيات الفصول ، كما تميزت فى تضاعيف الحركة المسرحية فى أثناء بعض المشاهد التى تحتاج الى تأكيد ، وفى أثناء دخول بعض الشخصيات التى تستلزم التحديد ، وهذا كله من خلال النغمة الموسيقية الخفيفة فى مرح ، المبهجة فى سرور ٠

ثم يجىء الأداء التمثيلى الذى عرف المخرج كيف يجند له مجموعة متآلفة من الممثلين يؤدون العمل بروح الفريق ، وليس بنزعة النجم الأوحد ، فالكل يعمل فى خدمة دوره ، والأدوار جميعا تعمل فى خدمة العرض المسرحى ٠

فى طليعة هؤلاء الممثلين الممثل القدير محسن سرحان ، الذى قام بدور الأب نظمى ، فعرف كيف يجسد الدور ، ويبرز كل ما فيه من أبعاد وظلال ، وخاصة فى المشاهد التى يستعيد فيها أحلام الفارس القديم ، ويأسف فيها على فرسان عصر السرعة ، أو فرسان هذا العصر ، ولقد

اتسم أداؤه بالبساطة الخالية من أى افتعال والسلاسة التى لا تحتاج الى أى انفعال ، وان كنت آخذ عليه عدم الاعتناء بالملابس ، تلك التى لا تتناسب ومظهره الثرى المنصوص عليه فى الدور ٠

وفى طليعة هؤلاء الممثلين كذلك ، الممثل الكوميدى أسامة عباس ، الذى قام بدور الأستاذ مختار ، فكان بارعا فى أدائه لهذا الدور ، من حيث التزامه بحدود الدور دونما خروج عليه ، ومن حيث قـدرته على تفجير الكوميديا من داخل المواقف دون بحث عن مسالك جانبية لاغتصاب الضحك ، ولو أن هذا الممثل الممتاز تخلص من بقايا تأثره بالكوميديان سمير غانم فى بعض حركاته ، لجمع الى جانب امتيازه عنصر التميز ٠

ثم يجىء الممثل مجدى وهبة فى دور الأستاذ ممدوح ، الذى أداه بالتزام شديد دونما مرونة فى الأداء ، أو تقمص للدور ، وعلى الرغم من تمكن هذا الممثل وقدرته على التعبير ، الا أنه كان جامد الحركة الى حد كبير ، وكأنما يعايش الدور من الخارج بدلا من أن يعيشه من الداخل ٠

أما الممثلة نادية الكيلانى فى دور دلال ، فكانت ملائمة تماما لهذا الدور الذى كشفت فيه عن ممكنات كوميدية واضحة ، فيها خفة الظل ، وقوة الحضور بالاضافة الى قدرتها على التعبير ، سواء بأعضاء الجسد ، أو بعضلات الوجه ، أو بنبرات الصوت وان كنت آخذ عليها تأثرها الشديد بالفنـــانة الكبيرة ســهير البابلى ، وخاصة دورهـا اللامع فى مسرحية « الدخول بالملابس الرسمية » ولو أنها تخلصت من هذا التأثر الذى يكاد يصل الى درجة التقليد ، لكان ذلك فى صالحها بكثير ٠

وأما الممثلة رجاء سراج فى دور الأم سعاد ، فكانت موفقة فى حدود دورها وداخل الاطار الذى رسمه لها المخرج ، ولو أن المؤلف كان أكثر اهتماما بدورها ، لساعدها ذلك على اطلاق امكاناتها التمثيلية فى هذا الدور ٠

وقد لا نقف طويلا عند الوجه الجديد ماجدة نور الدين ، التى وان تمتعت بقدر من الحضور المسرحى ، الا أنها أضاعت هذا القدر ، بالانفعال والافتعال معا فهى منفعلة بلا مبرر ، ومفتعلة بما لا يقتضيه الدور ، ومرجع ذلك الى عدم تمرسها بفن الأداء المسرحى ، وربما بفن الأداء التمثيلى بوجه عام ٠

هذا على العكس تماما من الممثل الصاعد المنتصر بالله ، الذى قام بدور « لقمة » مدير الفيللا أو رئيس الخدم ، فكان كتلة ذكية ومرونة

واضحة ،جعلا منه مركز اشعاع كوميدى حقيقى على امتداد العرض ، وعلى الرغم من ثانوية دوره ، وعدم تأثيره على مجرى الأحداث ، الا أنه عرف بذكائه الفنى كيف يجعل منه ركيزة محورية لحركة الأحداث ، بل ولمسيرة الشخصيات ٠

ويبقى السؤال ، ان معظم أبطال هذا العرض الكوميدى ، ضيوف على فرقة المسرح الكوميدى محسن سرحان ، أسامة عباس ، مجدى وهبة ، نادية الكيلانى ماجدة نور الدين ، فأين هم اذن أعضاء فـرقة المسرح الكوميدى ، ونحن لا نستنكر بسؤالنا استضافة نجوم من خارج الفرقة ٠ أى فرقة من فرق القطاع العام ، ولكننا نعود فنتساءل ٠٠ متى ينضبط ممثلـو قطـاع المسرح ، حتى يؤدى انضباطهم الى انضبـاط الشـارع المسرحى ؟

دعوة مسرحية لتنظيم الأسرة

** الطعام ضرورى لحياة الانسان ٠

** والغريزة الجنسية ضرورية بين الجنسين ٠

هذان الفرضان الأساسيان هما اللذان وضعهما العالم الكبير توماس مالتوس فى كتابه الشهير « مقال عن مبدأ السكان » الذى صدر فى سنة ١٧٩٨ ليصير أحد الكتب الكلاسيكية فى مجال الاقتصاد السياسى ويحدث منذ صدوره وحتى الآن أثرا عميقا على الفكر البشرى والحياة الانسانية ، وربما لم يكن هذا الأثر واضحا فى أى عصر أكثر مما هو واضح فى العصر الحاضر ٠

وتأسيسا على هذين الفرضين وضع مالتوس مبدأه الشهير فى أن قوة الانسان أعظم بكثير من القوة التى فى الأرض لانتاج المادة للانسان ، واذا لم يوقف نمو عدد السكان فانهم سيزيدون بمتوالية هندسية ، بينما تزيد خيرات الأرض بمتوالية حسابية فقط ، دون الالمام البسيط بالأرقام ليبين ضخامة القوة الأولى بالنسبة الى الثانية !

وانطلاقا من هذا المبدأ ، فجر مالتوس قضيته الكبرى ، التى كانت بمثابة ناقوس الخطر الذى يدوى فى آذان الجنس البشرى بأكمله ، ويتهدد أحلام الرومانسيين ، وأصحاب الأمانى والخيالات فى انبثاق فجر جديد ، يؤذن بالكمال الاجتماعى فى مجتمع بلا آلام ولا أحزان ، يسعى كل فرد فيه الى خير الجميع ٠

وكانت القضية كما فجرها مالتوس بأسلوبه الذرى المدمر ، كالآتى: « بين المملكتين الحيوانية والنباتية ، نثرت الطبيعة بذور الحياة الى الخارج بيد بالغة الحرية والسخاء ، كانت تقتصد فى تزويد هاتين المملكتين بالمكان والغذاء اللازمين للحياة ، فينكمش النبات ويضمر الحيوان تبعاً لهذا القانون الأعظم ، فى الوقت الذى لا يستطيع الانسان فيه أن يفلت من قيد هذا القانون • وهو القانون الذى أدى •• بالنبات والحيوان الى ضياع البذور ، وتفشى المرض ، ومن ثم الى الموت قبل الأوان ، أما آثاره على الجنس البشرى فهى البؤس والرذيلة » •

وفى رأى مالتوس أن هذه الحقائق العلمية والواقعية ، هى العقبات التى لا يمكن تجاهلها من أجل كمال المجتمع ، والتى تحول دون وجود مجتمع يعيش كل أفراده فى رخاء وسعادة •

فاذا سألنا بعد ذلك •• وما الحل ، وكيف السبيل الى النجاة ؟

كانت الاجابة هى اعادة توزيع موارد الطبيعة من ناحية ، واعادة تنظيم الأسرة من ناحية أخرى ، واذا كانت تلك هى القضية التى تشغل مجتمعنا فى الوقت الحاضر فها هو الفن المسرحى يدخل طرفا فى هذه القضية ، من خلال استجابته لدعوى تنظيم الأسرة ، وليس أقوى من الفن المسرحى عموما فى التوعية بخطورة المشكلة ، وليس أجدى منه فى تجسيدها أمام الجمهور •

ومسرحية « لا يا بابا لا » كوميديا اجتماعية هادفة ، تستهدف تنظيم الأسرة عبر تجسيد المشكلة فوق المسرح ، فها هى أسرة مصرية عادية كآلاف الأسر ، هى أسرة الأستاذ عبد الخالق الموظف البسيط والشريف معا ، الذى يعمل أمينا لأحد المخازن ، والذى ينفق كل راتبه على أسرته ، فلا يكاد الراتب يكفيها حتى آخر الشهر ، فيضطر الى الاستدانة من أم رتيبة الدلالة كما يضطر الى دفع ديونه على أقساط شهرية •

وأما أسرته فتتكون من زوجته حميدة ، ست البيت التى لا تعمل ، شأنها شأن الكثيرات من ربات البيوت ، ومن ابنتيه فاطمة وعزيزة ، أما الأولى فقد لزمت بيتها بعد حصولها على شهادة الاعدادية ، واحساسها بضرورة التضحية بالاكتفاء بهذه الشهادة حتى تتيح الفرصة أمام اخوتها الآخرين ، وأما الأخرى فهى لا تزال طالبة فى المدرسة الثانوية ، وبعد الاناث يأتى الذكور ، وهم ثلاثة ، أكبرهم حامد الطالب بالسنة النهائية بالجامعة ، والناجح فى استذكار دروسه ، وأوسطهم حسونة الطالب

بالمدرسة الثانوية والفاشل فى مذاكرته ، والأصغر محمود التلميذ بالمدرسة الابتدائية ، الذى يتأرجح مستقبله بين الفشل والنجاح ·

وتمضى الأسرة فى حياتها ، أو بالأحرى تمضى بها الحياة ، الى أن تحدث المفاجأة الكبرى التى تهتز لها الجدران ، والتى تشعل النار فى الهشيم ، فيقف كل فرد من أفراد الأسرة فى مواجهة نفسه تارة وفى مواجهة الآخرين تارة أخرى ، ماذا يفعل ؟ وأين مكانه على خريطة الأسرة ؟

أجل ، لقد حملت الأم حميدة فى مولود جديد ، وكأنما لكى تضيف الى مشكلات الأسرة مشكلة جديدة ، وتتضاعف المشكلة عند مايقرر الطبيب أنها مريضة بالسكر ، وتحتاج الى عملية جراحية عاجلة حرصا على سلامتها وسلامة الجنين ·

وعبثا يحاول الأولاد أن يصرخوا فى وجه الأب : « لا ·· يا بابا ·· لا » فقد نفذ السهم وأصبح لزاما على كل فرد من أفراد الأسرة ، أن يفعل شيئا ما ·· أى شىء ·· حتى ولو على سبيل التضحية ·· ابتداء من فاطمة أكبرهم حتى محمود أصغرهم جميعا ·· وبالفعل ترضخ فاطمة لعرض أم رتيبة الدلالة ، بأن تتزوج من المعلم فتوح أشهر جزارى الحى ، فى مقابل تنازله عما له عندهم من ديون ، وفى مقابل أن يتولى المعلم فتوح حل أزمات الأسرة المالية ، أما حامد الابن الأكبر فيلتحق عاملا بأحدالمصانع حتى يتمكن من الانفاق على نفسه وعلى دراسته بالجامعة ، وأما عزيزة فتلتحق باحدى فرق الرقص الاستعراضية التابعة للدولة ، لكى تساعد نفسها وتساعد أباها فى تحمل أعباء البيت وأعباء الحياة ، وأما محمود الابن الأصغر ، فيعمل بتوزيع الصحف والمجلات قبل ذهابه صباحا الى المدرسة ، حتى يشترى كل ما يسيل له لعابه من فاكهة ولحوم ، وكل ما تهفو اليه نفسه من أحذية وملابس ، الى أن يجىء الدور على حسونة الابن الفاشل فى دراسته ، الذى يحلم بالاشتغال بالتمثيل ، فيضحى بشبابه وحياته كلها ، ويتزوج من عجوز طاعنة فى السن ، ولكنها على درجة عالية من الثراء ، وعلى استعداد للانفاق عليه وعلى أسرته كلها ·

وعلى الطرف الآخر من الموقف يكون الأب عبد الخالق ، قد تورط عن طريق الدلالة أم رتيبة ، فى استبدال بضائع من المخزن ببضائع أخرى، لقاء مبلغ كبير من المال ، ويعلم الابن الأكبر بذلك ، فيتدخل لكى يحول دون وقوع هذه الجريمة التى من شأنها القضاء على سمعة الأب ، ومستقبل الأولاد ، ومصير الأسرة جميعا ، ويرى الوالد فى تدخل الابن فى شئونه

جريمة لا تغتفر ، فيصفعه أمام الجميع ، وتكون هذه الصفعة هى القنبلة التى تنفجر فى محيط الأسرة ، فعلى أثرها يقرر الابن الأكبر حامد أن يترك البيت ويعول نفسه ،وكذلك تقرر أخته عزيزة ، كما يهدد الابن الأصغر محمود باتخاذ نفس القرار ، أما الابن الأوسط حسونة ، فينفذ القرار بالفعل ، ويتزوج من عجوزه الشمطاء ٠٠

ويشعر الوالد بانفراط عقد الأسرة ، فيثوب الى رشده ، ويعود الى نفسه ، ويعيد اليه أولاده ، معتمدا على الله وحده فى حل مشكلاته ، ثم على شرفه وكفاحه فى مواجهة أعباء الحياة ٠

وهكذا تنتهى أحـداث هـذه المسرحية التى صبها كاتبها الأستاذ محيى الدين عارف فى قالب الكوميديا الاجتماعية حيث تنبع الأحداث فى جو من الضحك ٠٠ وتتحرك الشخصيات فى محيط من الاضحاك ، وحيث تتبدى قدرة الكاتب فى معالجة مشكلاتنا الحية والحيوية ببساطة فى العرض وسهولة فى الاستعراض ، على أن الذى يعاب على هذه المسرحية هو البناء الفنى ، الذى أدى بالأحداث الى نهاية لا تتسق مع ما بدأت به من مقدمات ، حيث نجد أنفسنا وكأننا أمام مسرحية لا تدعو الى تحديد النسل أو تنظيم الأسرة ، بل تكاد تشجع على زيادة النسل ، طالما كانت التربية صالحة ، وطالما كان الرزق على الله ؟

كذلك يعاب على المسرحية من ناحية « الحوار » الأخلاقى حرص الأب على أولاده جميعا ومنعهم من مغادرة المنزل ، دون الابن الأوسط حسونة بحجة أنه كان فاشلا فى دراسته ، ولا يرجى منه نفع على الاطلاق، فالعلاقة الأبوية لا تفرق بين ابن ناجح وآخر فاشل ، لأنهم جميعا من وجهة نظرة الأبوة سواء ٠

كذلك لم نجد مبررا كافيا لرفض الابنة فاطمة الزواج من المعلم فتوح ، ولا يكفى أن يكون جزارا حتى ترفض كل هذا الرفض ، وهو على هذا الجانب من الثراء ، وليست هى على درجة عالية من التعليم ، أو على علاقة عاطفية بأحد الشبان ٠

ولا أدرى لماذا لم يظهر المعلم فتوح على المسرح ، واكتفى الكاتب بأن يظهره من خلال صبيه المسطول دائما أبدا ، ولو أنه ظهر لكان فى ظهوره بزيه التقليدى ولكنته المتميزة فى النطق والكلام ، وطريقته المتخلفة فى التفكير والتعبير مبررا كافيا لرفض فاطمة له ، فضلا عما فى ظهوره من اثراء للأحداث وتلوين للشخصيات ٠

أما مشهد المعلمين اللذين حضرا الى بيت الأستاذ عبد الخالق لاقناعه بصفقة استبدال عهدة المخزن ببضائع أخرى ، فكان ضعيفا للغاية ، خاليا من أية حيلة أو دهاء ، أو من أية فطنة أو ذكاء ·

فاذا انتقلنا الى الاخراج لوجدناه عاديا فى حدود هذا النص الكوميدى العادى ، وكان فى امكان المخرج جلال عبد القادر أن يضع طاقته الفنية فى النص على نحو يبرزه أكثر سرعة فى الايقاع ، وأكثر قدرة على الابهار ، ولكنه اكتفى بأن يكون أمينا على النص ، وأن يجسده كما هو فوق خشبة المسرح ، باستثناء تدخله فى تغيير النهاية التى حرص على أن تكون سعيدة ، فاذا بهذا الحرص يخرج المسرحية عن هدفها الأصلى ، الذى استهدفه الكاتب ·

ولقد حاول المخرج أن يضيف الى الجانب الكوميدى فى هذه المسرحية الاجتماعية ، الجانب الغنائى ، ولكن التوفيق لم يحالفه سواء فى الأغنية الداخلية التى كانت تتكرر أو تتردد طوال فصول المسرحية الثلاثة ، أو فى المونولوج الخارجى الذى كانت تلقيه الفنانة ثريا حلمى فى بداية كل فصل من فصول المسرحية ، أما عدم توفيقه فى الأغنية الداخلية فكان مرجعه الى استخدام أسلوب البلاى باك ــ بدلا من الأداء الغنائى الحى ، فالتسجيل كان رديئا الى الدرجة التى يصعب معها الاستمتاع باللحن أو الاستماع الى كلمات الأغنية ، وأما عدم توفيقه فى الأغنية الخارجية فكان سببه عدم اتساق المونولوج الغنائى مع أسلوب الاخراج بوجه عام ، حتى لقد بدا المونولوج فى بداية كل فصل وكأنه نمرة من نمر كباريهات شارع الهرم ·

هذا على الرغم من براعة الكلمات التى صاغها شعرا الأستاذ ابراهيم عاكف وطرافة الألحان التى صب فيها الفنان عبد المنعم البارودى هذه الكلمات وتلك الأشعار ، فهى الكلمات الضاحكة المليئة بالفكرة والفكاهة ، وهى الألحان المرحة الحافلة بالبهجة والمرح ·

ولا شك فى أن الاضاءة لم تخدم المخرج أو لم تكن فى خدمته ، فقد كانت ضعيفة التوزيع ، باهتة أو خافتة فى انعكاسها على الشخصيات ، غير معبرة أو غير قادرة على التجاوب مع الأحداث ، كانت شيئا أقرب الى الانارة منها الى الاضاءة فى الوقت الذى كان يمكن فيه توظيف الاضاءة فى تعميق الحدث فى بعض مراحل تطوره ، وتكثيف الشخصية فى بعض مواقفها ذات المغزى أو ذات الدلالة ·

وربما كان الديكور الذى صممه الفنان شكرى عطية معبرا عن جو

المسرحية ، ناطقا بلسان الأسرة ، فهو ديكور بيت بسيط متواضع ، شأنه شأن أكثر بيـوت الطبقة الوسـطى المتوسطة ، التى تكافح بعناء ولكن بشرف ، وتواجه مصاعب الحياة ولكن بقوة ارادة ، فها هو المطبخ فى المقدمة الى جواره ناحية اليمين غرفة الأولاد ، تليها غرفة الأب والأم ، والى جواره ناحية اليسار مدخل الشقة ، تليه غرفة البنات ، وفى الوسط صالون عادى أو أقل من العادى بقليل ، وان كنت آخذ على الديكور تصميم باب الشقة الذى يهبط بعدة درجات ، مما يوحى بجو الفيللا ، وحال الأسرة دون مستوى ذلك بكثير ، أو يوحى بجو البدروم ، وحال الأسرة فوق ذلك المستوى بقليل ٠

وقد نترك هذا كله وننتقل الى الأداء التمثيلى ، الذى كان فى معظمه جيدا ومقبولا ، دون أن يكون ممتازا أو مبهرا ، ولو أن المخرج استبدل بالعناصر الضعيفة فى الأداء عناصر أقوى ، لأدى ذلك الى الارتفاع بمستوى العرض بوجه عام ٠

ولا ينطبق هذا بطبيعة الحال على الممثل المتمرس محمود أبو زيد ، الذى قام بدور الأستاذ عبد الخالق الموظف المطحون ، والأب المثقل بالأعباء ، والزوج الوفى لزوجته البار بأولاده فكان موفقا فى كل هذه المستويات ، واستطاع من خلال لكنته الخاصة فى النطق ، وطريقته المتميزة فى التعبير، أن يقنعنـا بدوره ، وألا يطغى الجـانب المأساوى فى دوره ، على جانب الكوميديا بكل ما فيه من قدرة على الاضحاك ، ولو أن بعض المبالغات الكوميدية من قبيل الاختفاء وراء الكنبة ، وارتداء بلوزة ابنته بدلا من قميصه ، وتقبيل فخذة اللحم بخشـوع وسجود ، مما هوى به فى هوة الفارسكة ، دون أن يرتفع به الى سطح الكوميديا ٠

ولا ينطبق كذلك على الكوميديانة المرحة ثريا حلمى ، التى قامت بدور أم رتيبة الدلالة فكانت بارعة حقا فى أداء هذا الدور ، سواء من خلال خفة دمها وحضورها فوق المسرح ، أو من خلال وعيها بأساليب الدلالات وطريقتهن الخاصة فى النطق والكلام ، ولا أدرى لماذا أظهرها المخـرج فى زى الدلالة التقليدية وقد اختفى هـذا النمط من حيـاتنا الاجتماعية ٠٠ لذلك كنت أفضل أن تظهر فى اطار الدلالة العصرية التى تتعامل بمنطق الحاضر وتعبر عن روح العصر ٠

ولا ينطبق أخيرا على الممثلة المقتدرة أو القديرة آمال الشريف التى قامت بدور الأم خديجة فعرفت كيف تملأ فراغ هذا الدور ، وكيف تتموج معه صعودا وهبوطا٠وكيف تجسد الصورة الواقعية لست البيت المصرية،

بكل ما تحمله فى أحشائها من طيبة وعفوية وبساطة ، فيها الحنان لأولادها والحنو على زوجها ، والرضا بقضاء الله ، وكانت حقا بارعة فى تصوير الحامل ، التى تحمل فى الابن السادس ، بعد أن أوشكت ابنتها الكبرى على الزواج ، وأوشك ابنها البكر على التخرج فى الجامعة ·

أما باقى الممثلين فقد تفاوت أداؤهم التمثيلى ، دون أن يرتفع كثيرا الى المستوى المتميز ، الذى يخلع على العرض حياته وحيويته ، وربما كان الاستثناء الوحيد هنا هو الممثل الصاعد مصطفى سعد الذى قام بدور الابن الأوسط حسونة ، فكان كتلة من الحركة والحيوية فوق المسرح ، ومركز اشعاع كوميدى حقيقى ، وقدرة على التلون داخل مراحل الدور منذ بدايته وحتى النهاية ·

وأما الممثل حاتم نافع الذى قام بدور الابن الأكبر حامد ، فكان نقطة الضعف الكبرى فى الأداء التمثيلى ، بطء فى الايقاع ، تلعثم فى التعبير ، جمود فى الحركة ، فضلا عن عدم القدرة على تلوينه للأداء ·

وما يقال عن هذا الممثل يقال مثله عن الممثلة عواطف تكلا ، التى قامت بدور الابنة فاطمه فكانت دون مستوى دورها بكثير ، سواء من حيث جمود الحركة ، أو خمول التعبير ، فضلا عن عدم الانفعال بما فى الدور من مواقف مثيرة ·

يبقى الوجه الجديد دعاء محمود التى قامت بدور الابنة عزيزة ، فكانت عادية فى حدود دورها العادى ·

عموما ، كانت مسرحية « لا ·· يا بابا لا » بكل ما فيها من سلبيات وأيضا بكل ما فيها من ايجابيات ، عملا يرتفع الى مستوى النقد والتقييم، لاحتوائه على قضية من أهم قضايانا الاجتماعية فى هذه المرحلة الهامة من تطورنا الاجتماعى والحضارى ·

الشقة .. ذلك المستحيل !

أن يجد الانسان وظيفة .. حلم كبير .

وأن يجد زوجة .. حلم أكبر .

أما أن يجد شقة .. فهذا هو المستحيل .

وقديما لم تكن الشقة بمشكلة على الاطلاق ، لأنه كان من الطبيعي أن يكون للانسان مأوى ، فالأمن الاسكاني كان موفورا للجميع ، ولم تكن الوظيفة كذلك بمشكلة هي الأخرى ، لأن الانسان عامل بالضرورة والعمل جزء من حياته ، وأن يعمل ما خلق له ، هذا أمر طبيعي ، مما يتفق وطبائع الأشياء ، أما أن يجد الزوجة فتلك كانت المشكلة ، لأن المجتمع لم يكن مفتوحا بما فيه الكفاية ، حتى يسمح بحرية الاختيار بين الطرفين، دونما وصاية من أولى الأمر ، أو تدخل من عالم الكبار .

ولكن الأمور قد تغيرت بتغير ظروف المجتمع وايقاع العصر ، ذلك لأن المشكلة الاقتصادية هي التي احتلت بؤرة الاهتمام ، وجاءت المشكلة الاجتماعية كما التابعة لها ، تتعقد بتعقدها ، وفي ضوئها تستطيع أن تجد حلا . وهذا معناه أن الحياة الاجتماعية بعد أن كانت تقود الحياة الاقتصادية ، أصبحت تنقاد لها ، وتسير في ركابها ، وتنتظر ما تمليه عليها من أوامر ، وما تجده لها من حلول .

وهكذا يتغير وضع سلم القيم ، فتحتل الشقة الدرجة الأولى ، تليها الوظيفة ، وأخيرا تجيء الزوجة ، ويصبح ثالوث القيم في العصر الحاضر ،

هو الشقة ٠٠ الوظيفة ٠٠ الزوجة ٠٠ والعلاقة المتبادلة بين كل قيمة من هذه القيم ، وبين القيمتين الأخريين وهى بطبيعة الحال ، ليست علاقة تكامل وتفاضل ، بقدر ما هى علاقة تنافر وتناحر ، لا يتم فيها تحقيق شيء الا على حساب شيء آخر ، وأحيانا على حساب الشيئين الآخرين ، ويظل الحوار دائرا الى أن يتقدم الشاب فى العمر ، ويقترب من سن المعاش ، فيتمكن من اقفال الدائرة ٠

واذا كانت تلك ظاهرة هامة من ظواهر مجتمعنا العصرى ، أو مجتمعنا فى هذا العصر ، فقد كان من الطبيعى أن يتصدى لها الفن عموما، والمسرح فى طليعة هذه الفنون ، فيجسدها ويجسمها ويضعها أمام الجمهور ، كما المرآة التى يطالعون فيها وجوههم ، ويرون فيها أنفسهم على الحقيقة ، وهذا ما فعله المؤلف الاذاعى والتليفزيونى والمسرحى « بهجت قمر » فى اعداده لهذا العمل المسرحى الجديد « واحد لقى شقة » الذى يقدمه الريحانى ٠

فهنا مسرحية تدور حول الفتى الجامعى « وحيد » الذى عاد من بعثته الى أوروبا ، بعد أن حصل على درجة الدكتوراه فى الكيمياء متخصصا فى كيميا الذرة ، ولكنه لم يوضع فى مكانه المناسب ، لا فى الجامعة ولا فى الوزارة ، لأن الموظف المسئول فى ادارة البعثات قرأ الذرة بضم الذال بدلا من فتحها ، فما كان منه الا أن عينه فى الاصلاح الزراعى ، فراح يتعامل مع تحسين المحاصيل وتسمين الماشية وتربية الدواجن ٠

ويبحث عن شقة ، لكى يستقر فى حياته الخاصة ، ويزاول فيها بحوثه وتجاربه ، الى أن يجد شقة فوق السطح ، فى الدور التاسع ، فى عمارة « حافظ بك » الخالية من الأسانسير ، وما أن يضع قدميه فى أول يوم ، حتى تنهال فوق رأسه المشكلات فها هى « كواكب » ابنة صاحب العمارة ، تهرب من أبيها فى ليلة عقد قرانها ، لكى تختبىء فى هذه الشقة ، فهى لا تحب عريسها رمزى المناديلى ، صاحب المدارس الخاصة ، الذى فرضه أبوها عليها بالقوة ، طمعا فى ماله الوفير ، فى الوقت الذى تحب فيه صديقها يسرى المثقف التقدمى ، الذى لا يؤمن بالعادات والتقاليد والقيم الاجتماعية البالية ، ويفتح أمام عينيها عالما جديدا من الحرية والتفتح والانطلاق ٠

لقد تواعدت مع خطيبها على اللقاء فى هذه الشقة التى كانت تظنها خالية من السكان ، بحيث ينطلقان منها الى المأذون ، ويضعان الأب أمام الأمر الواقع ، ويصاب الأستاذ وحيد بالذعر لتواجدها فى شقته والا طرده

حافظ بك صاحب العمارة ، كما يخشى حضور والدته التى أخذ منهـا كل ما معها لكى يدفعه كخلو فى هذه الشقة ، ولكن المحظور يقع برغم كل توصيات الأستاذ وحيد ، تحضر أمه الست قمورة التى كانت تعمل بالغناء والطرب ، وتقوم بأدوار « غادة الكاميليا » فى مسارح عماد الدين وروض الفرج ، وينجح وحيد فى اخفاء كواكب فى الحمام ، حتى يتمكن من ارسال أمه الى تاجر الموبيليا لشراء أثاث الشقة الجديدة ، وما أن تغادر أمه الشقة حتى يدخلها حافظ بك ، انه يبحث لا عن ابنته كواكب ولكن عن الست قمورة التى رآها وهى تغادر العمارة ، خارجة من شقة الأستاذ وحيد ٠

انه يعرفها منذ ثلاثين عاما ، بل أكثر من هـذا ، كان واقعا فى غرامها ، يرسل لها الهدايا كل ليـلة فى المسرح ، ولكنه لا يجرؤ على مطارحتها الغرام ، أو التقدم لها طالبا الزواج ، وعاش على ذكراها طوال هذه السنين ، التى تزوج فيها وأنجب ابنته كواكب ، ثم توفيت زوجته وبقى بلا زوجة ، انه يتمنى أن يراها وأن يتقدم لها من جديد ٠

ويبلغه عجايب بواب العمارة ، بهروب ابنته الى شقة الأستاذ وحيد فيطيش صوابه ويفتش عنها فى كل غرفة ، وهو يشهر مسدسه فى وجه كل من يلقاه ، ويزداد الأمر تعقيدا بدخول الأستاذ رمزى المناديلى باحثا عن خطيبته كواكب وعن أبيها حافظ بك ، مطالبا الأب بأن يعيد اليه ابنته أو أن يرد له الشبكة والمهر وما يترتب على بقائهما فى حوزته من فوائد مالية ، وتتدخل هيام فى الموضوع ، محاولة اقناع ابنـة عمها كواكب بالموافقة على الزواج من رمزى المناديلى ، ولكنها ترفض باصرار وتحاول هى من جانبها اقناع هيام بالزواج منه ، خاصة وأنه لم يرها حتى الآن ٠

وترحب هيام بالاقتراح وتتقدم الى رمزى على أنها كواكب ، وتحاول أن تستميله الى حبها بأنوثتها الطاغية ، وكلماتها المعسولة ، وقدرتها على مطارحته الغرام ، حتى ينسى كواكب نهائيا ولا يفكر فى غير هيام ٠

وهكذا يصفو الجو أمام حافظ بك لكى يتقدم الى قمورة عارضا عليها الزواج ، ولكن ابنها الأستاذ وحيد يكون قد وقع فى غرام كواكب ، ولا يستطيع أن يصارحها بحقيقة حبه ، لارتباطها بالأستاذ يسرى ، وعندما تفكر فى الهروب من بيت أبيها والاقامة فى بيت عمها شاكر بك ، يحاول اقناعها بالعدول عن ذلك واعادة النظر فى زواجها من يسرى ، فلا يكفى أن تحبه هى ، وانما لابد أن يحبها هو الآخر ، وأن تتأكد من هذا الحب ، فالحب تبادل بين طرفين ، وليس اعجابا من طرف واحد ٠

ولكن كواكب بالرغم من هذا كله ، تصمم على الزواج من يسرى ، وتعلم الست قمورة بمشاعر ابنها نحو كواكب فتعلق زواجها من حافظ بك ، بموافقته على زواج ابنها من كواكب ، ولا يملك حافظ بك الا أن يلجأ الى ابنة أخيه هيام وزوجها رمزى لاقناع كواكب بشكل أو بآخر ، بالزواج من وحيد ·

وهنا يلجأ رمزى المناديلى بمعاونة زوجته هيام الى أسلوب الحيلة لتعرية يسرى واظهاره على حقيقته أمام كواكب ، فيوهمانه بأن حافظ بك أفلس وأشهر افلاسه التجارى ، أما العمارة فمرهونة ، والعزبة محجوز عليها ، ورصيده فى البنك بلغ درجة الصفر ·

وتنهار أحلام يسرى فى الزواج من كواكب ، فهو لم يفكر فيها بمقدار ما كان يفكر فى أبيها ، أو بالأحرى فى ثروة أبيها ، فالحياة فى نظره مادة ، والعصر الذى نعيش فيه هو عصر التفكير المادى ، والزواج صفقة ان لم تكن رابحة ، فالخسارة لا تقع على الزوجة ولكن على الزوج ·

وتحاول كواكب أن تكذب ما سمعته من هيام ورمزى ، وتصر على مواجهة يسرى الذى يكرر على سمعها ما سمعته من كل من هذين الاثنين ، ولا ينتظر يسرى حتى تطرده كواكب من البيت ، لأنه يبادر بمغادرته فورا ، وهنا يتقدم وحيد نحو كواكب شارحا لها حقيقة مشاعره ، وكيف أنه كان يفكر فيها بل ويحلم بها ، ولكن ارتباطها بهذا اليسرى هو الذى وقف بين قلبه وقلبها كالعمود الفقرى ·

وتستجيب كواكب لهذه الكلمات الحالمة ، وتمد يدها الى وحيد ، الذى يتلقاها بدقات قلبه ، ويكون حافظ بك قد انتهى من صراعه مع أخيه شاكر بك حول الزواج من قمورة ، بعد أن استجابت قمورة للأول ، معتذرة للثانى ، وبعد أن تحقق لها ما كانت تشترطه من زواج وحيد وكواكب ·

وبهذه النهاية السعيدة ، تنتهى مسرحية « واحد لقى شقة » التى أعدها المؤلف الكوميدى بهجت قمر ، ولا أدرى ما مصدر هذا الاعداد ، وهل هو اعداد عن مسرحية عالمية أم عن فيلم أجنبى ، أم هو اعداد عما سبق أن أعده، سواء للمسرح أو للسينما أو للاذاعة أو للتليفزيون ، ذلك لأن بهجت قمر مؤلف متعدد المصادر ، ومتنوع القنوات ·

وكائنا ما كان مصدره فى اعداد هذا العمل المسرحى ، فالذى يعنينا هو العمل ذاته ، وما فيه من ايجابيات وسلبيات ، أما ايجابياته فتتمثل

فى براعة هذا المؤلف فى اختيار تيماته المسرحية بكل ما فيها من اقتراب من حياتنا اليومية ، ومشكلاتنا الاجتماعية ، وبكل ما تنطوى عليه من احساس بنبض العصر ٠

ولكن الذى ينقصه حقا برغم قدرته على توليد الكوميديا من جوف الأحداث ومن باطن الشخصيات ، وبراعته فى صناعة الضحك ، ودغدغة مشاعر الجمهور ، هو الوعى بقواعد البناء المسرحى ، وما يترتب عليها من تطوير مراحل الحدث ، وبلورة ملامح الشخصيات ، فضلا عن الوعى بالمضمون الرئيسى للمسرحية ، وما يتولد عنه من أحداث جانبية تعمقه وتكمله ، بدلا من أن تستقل بذواتها وتجنى عليه ، فهنا مثلا نجـد أن القضية المحورية هى قضية الحصول على شقة ، وما يترتب على ذلك من عناء ومعاناة ، ولكن هذه القضية سرعان ما تجنى عليها الأحداث الثانوية من قبيل قصة الحب القديم بين حافظ بك والست قمورة ، وقصة الحب الوليد بين هيام ورمزى المناديلى ٠

وربما كانت قضية الرجل المناسب فى الوظيفة غير المناسبة ، من أهم الأحداث الثانوية التى تعمق الحدث الرئيسى وهو الحصول على شقة ، ولكنها هى الأخرى سرعان ما تمر بشكل عارض ، دون أن تعمق نفسها أو تعمق القضية المحورية ٠

وقد تكون قضية المدارس الخاصة وأصحاب هذه المدارس ، الذين يحاولون الاثراء بشكل فاحش على حساب قيم التربية والتعليم ، قضية على جانب كبير من الأهمية بحيث تصلح موضوعا رئيسيا لمسرحية قائمة بذاتها ، ولكنها تجىء هنا فى هذه المسرحية بشكل عابر ، دون أن تثرى الحدث الرئيسى ٠

وما يقال عن الموضوعات يقال مثله عن الشخصيات ، فالشخصية تولد حية ومتدفقة فى الفصل الأول ، ولكنها سرعان ما تلفظ أنفاسها بعد هذا الفصل أو بعد الفصل الثانى على الأكثر ، فالشخصية الرئيسية وحيد ، بعد أن طرح مشكلته الحقيقية فى بداية الفصل الأول ٠٠ كفاحه فى الحصول على الدكتوراه ، ومأساته فى وظيفته بالاصلاح الزراعى ، ومعاناته فى الحصول على شقة ، سرعان ما نسى هذا كله كى يتورط فى موضوع زواج كواكب بالأستاذ رمزى ، ثم علاقتها بالأستاذ يسرى ، فضلا عن موضوع علاقة حافظ بك بأمه الست قمورة ورغبته فى الزواج منها ، وكأنما انتهت قضيته فى الفصل الأول ، بحيث بدا استمراره فى المسرحية، وكأنما هو فى مسرحية أخرى ٠

وكذلك شخصية رمزى المناديلى ، صاحب المدارس الخاصة ، الذى ظهر فى الفصل الثانى ، مطالبا بخطيبته فاذا بفتاة أخرى تستبدل بها ، وما أن تطارحه الغرام ، حتى يرتاح لها ، ولا يسأل عن خطيبته الأولى ، كل هذا فى الفصل الثانى وكأنما انتهى دوره فى هذا الفصل ، ولم يعد لظهوره أى مبرر فى الفصل الأخير ، واذا كان ظهوره مبررا بتدخله لابعاد يسرى عن طريق كواكب وافساح الطريق أمام وحيد فكيف يتفق هذا مع شخصيته المادية ، التى يتعامل بها مع المدرسين ومع تلاميذ المدارس الخاصة ، بل ومع حافظ بك الذى لم يطالبه برد قيمة ما دفعه من شبكة ومهر ، بل وبرد الفوائد المادية المترتبة على بقاء ما دفعه له لمدة سنتين ؟

أما شخصية الأستاذ يسرى فقد بدت مهزوزة ، غير مقنعة ولا مبررة وهى شخصية المثقف التقدمى الذى يتكالب على المال ، فلا تهمه القيم ولا المبادىء ، ولا يعتنى بملابسه ولا بمظهره الاجتماعى ، حتى انه لا يستحم الا فى المواسم والأعياد ، ويدافع عما تفوح منه من روائح كريهة ، وقد يكون للمؤلف رأيه فى المثقفين عموما ، وفى المثقفين التقدميين بوجه خاص، ولكن القضية فى الفن هى الاقناع ، وشخصية الأستاذ يسرى كما بدت بهذه الصورة الكاريكاتيرية لا يمكن أن تقنع أحدا على الاطلاق !

وفى الوقت الذى بدت فيه شخصية شاكر بك مقنعة ومبررة ، وهى شخصية الانسان العصامى ، الذى يتمسك بالعادات والتقاليد ، ويحافظ على القيم والمبادىء ، والذى يقف على الوجه الآخر من شخصية أخيه حافظ بك ، المادى الذى لا يفكر الا فى خلو الرجل وكيف يحصل عليه من سكان العمارة ، بل لا يصر على زواج ابنته من رمزى المناديلى الا لما دفعه من مبلغ كبير على سبيل الشبكة والمهر ، سرعان ما تنقلب هذه الشخصية بدون أية مقدمات ولا مبررات الى شخصية انسان متسيب ، باطنه غير ظاهره ، لا يدرى شيئا عن سلوك ابنته هيام ، ويقع فى غرام الست قمورة من أول نظرة ويتصابى فى ملبسه ومظهره ، على طريقة ترافولتا ، لكى يقنع الست قمورة بشبابه وصباه ، وبأنه أفضل لها من أخيه حافظ ٠

والذى يعنينا من هـذا كله ، هو قصور وعى المؤلف بهجت قمر بقواعد البناء المسرحى عموما ، برغم براعته فى اختيار الموضوع المسرحى، الذى يصلح للكوميديا ، والذى يستطيع هو من خلاله أن يفجر طاقته الفنية فى توليد الضحك ، واشاعة الاضحاك !

ويجيء الاخراج الذى تولاه المخرج التليفزيونى عادل صادق ، لكى يجسد هذا النص فوق المسرح ، فيحقق نجاحا واضحا فى ايصال شحنات الكوميديا الى الجمهور ، من خلال انسيابية الحركة واتزان الميزانسين وسرعة الايقاع ، فضلا عن البراعة فى نهايات الفصول ، بحيث ينتهى الفصل ، والجمهور فى شوق بالغ الى الفصل الذى يليه ·

وليس من شك فى أن هذا المخرج برغم قلة رصيده فى بنك الاخراج المسرحى ، الا أنه يتمتع بالحس الكوميدى القوى ، الذى يستطيع من خلاله أن يتذوق العمل الذى يجسـده ، وأن يعقد من خـلاله صلة سريعة مع الجمهور ، وان كنت آخذ عليه عدم اهتمامه بملحقات الاخراج المسرحى من ديكور وموسيقى واضاءة ، فالعرض يكاد يخلو من عنصر الاضاءة بكل ما ينطوى عليه من امكانات فى التشكيلة والتلوين ، وبالتالى فى التأثير على وجدان الجمهور ، فالاضاءة كانت أقرب الى الانارة ، انارة أضواء المسرح بعد اطفاء أضواء الصالة ، أما التوظيف الدرامى لعنصر الاضاءة فلم نكد نشعر به على الاطلاق ·

وما يقال عن الاضاءة يقـال مثله عن الموسيقى ، فالموسيقى بكل مؤثراتها الصوتية سواء فى متابعة الحدث فى مراحل تطوره ، أو فى التأكيد على بعض المشاهد ، أو فى بلورة ملامح بعض الشخصيات ، لم نكد نشعر بها أبدا ، أما الموسيقى التصويرية المصاحبة لافتتاحيات الفصول الثلاثة ، فكانت عادية ، وأى كلام ، بمعنى أنها لم توضع خصيصا لهذا العرض المسرحى ·

أما الديكور فباستثناء الفصل الأول الذى كان جريئا فى فكرته حيث الشقة خالية تنتظر مجيء الأثاث ، فقد كان ديكور الفصلين الأخيرين عاديا للغاية ، والذى يعيبه هو استخدام الشقة فى الفصل الأول ، لكى يوضع فيها الأثاث فى هذين الفصلين مما أدى الى نوع من الالتباس فى عينى المتفرج ، ظنا منه أننا لا نزال فى نفس شقة الأستاذ وحيد بعد أن دخلها الأثاث ·

وننتقل الى الأداء التمثيلى ، الذى وفق المخرج فى اختيـار بعض عناصره ولم يوفق فى اختيار البعض الآخر ، فى طليعة القسم الأول الفنـــان القدير حسن عابدين الذى قام بدور حافظ بك ، فأداه بأستاذية واضحة ، سواء فى مشاهده الفكاهية أو فى مواقفه الجادة ، مرونة فى الحركة ، وسلاسة فى التعبير ، وطواعية فى الأداء ، وقدرة على القاء « الافيه » الكوميدى وعلى تلقيه فى ذات الوقت ، وكان غاية فى خفة

الظل وهو يضع الباروكة فوق رأسه ، ويرتدى ملابس الهيبيز ، مدعيا التصابى والشباب ، لقد كان بحق مركز الاشعاع الكوميدى فى هذا العرض المسرحى .

وبعده يجىء الفنان الموهوب حسن حسنى ، الذى تألق فى السنوات الأخيرة وبرز تألقه فى الأدوار الكوميدية ،ومنها دوره فى هذه المسرحية ، وهو دور رمزى المناديلى الذى أداه بخفة ظل نادرة ، وببراعة كوميدية واضحة ، وبسرعة بديهة حاضرة ، لقد كان كتلة فكاهية ضاحكة مضحكة ، لا يعيبها سوى التأثر فى بعض الحركات والايماءات بالكوميديان الشهير عادل امام ، وفى تقديرى أن حسن حسنى قادر على التخلص من التأثر بغيره ، بحيث يكون له صوته المتميز فوق المسرح .

وبعدهما تجىء الفنانة الكبيرة وداد حمدى فى دور الست قمورة ، لكى تؤديه بمواهبها الكوميدية المعروفة سواء فى الحركة الجسدية أو التعبير الوجهى أو اللهجة المتميزة فى الكلام ، والدور وان لم يكن جديدا عليها ، الا أنها عرفت كيف تؤديه بأسلوب جديد ، يتفق وروح الكوميديا الحديثة .

أما فاروق فلوكس فى دور يسرى فكان موفقا فى اطار دوره ، وهو الدور الذى رسم أبعاده وصاغ حواره المؤلف المسـرحى بهجت قمر ، وصحيح أن فاروق فلوكس لا يحاسب على هذا الدور الذى أداه بنجاح فى الحدود المرسومة له ، ولكن الذى أحاسبه عليه هو عدم تطوره الفنى حتى الآن ، وعلى الرغم من تمرسه الطويل بخشبة المسرح ، فهو لا يزال كما هو من قديم الزمان .

وننتقل الى ممثلى القسم الآخر الذين لم يوفق المخرج عادل صادق فى اختيارهم ، لنطالع الممثل الصاعد وجدى العربى ، فى دور الأستاذ وحيد ، فعلى الرغم من موهبة هذا الممثل الفنية ، وقدرته الواضحة فى التعبير ، الا أنه لا يزال فى حاجة الى التمرس الطويل بفن الأداء المسرحى ، وبخاصة الأداء الكوميدى ، فهو ضعيف الحضور المسرحى ،وجهازه النطقى ينقصه ما يعرف بالبيان والتبيين ، أعنى العناية بمخارج الألفاظ ، هذا بالاضافة الى ثقل حركته فوق المسرح ، واحساسه بنفسه أكثر من احساسه بالدور أو حتى بالمسرحية .

ثم نطالع الممثلة الصاعدة الهام شاهين فى دور كواكب ، وهى تتمتع بوجه جميل لا يخلو من التعبير ، وقوام رشيق لا ينقصه الحضور ، وصوت

هامس لا يعدم التأثير ، ولكن هذه المقومات جميعا وان صلحت للشاشة الكبيرة أو الصغيرة ، فهى لاتصلح بالضرورة لخشبة المسرح ، التى تحتاج الى القوة سواء فى التعبير أو فى الحضور أو فى التأثير ، وعلى ذلك فهى أقرب الى الأداء التليفزيونى منها الى الأداء المسرحى ٠

عموما ، كانت مسرحية « واحد لقى شقة » اسما على غير مسمى من ناحية المضمون ، وعرضا ضاحكا ومضحكا من ناحية الشكل ، وعملا لا تندم على مشاهدته مع الجمهور ٠

كثير من السيرك وقليل من المسرح

السيرك ·· ذلك العالم العجيب ، بأضـوائه البـاهرة ، وألوانه الزاعقة ، وأصواته الصاخبة ، بألعابه المثيرة ، وشخصياته الجريئة ، وحيواناته الرهيبة ، بخيمته الكبيرة التى يدور تحتها ما يدور ، من أحزان وأشجان ، من آلام وآمال ، من هموم وأشواق ، السيرك بحياته القائمة بين الممكن والمستحيل ، بين المتعة والاثارة ، بين الحب وفقدان الحب ، السيرك بهذا كله وكثير غيره ، هو الينبوع الخصيب الذى طالما ألهب خيال الشعراء ، وأطلق جموع الأدباء ، وأثار حفيظة الفنانين ، فنظموا فيه القصائد ، وكتبوا عنه الروايات ، وصوروه فى الرسوم واللوحات ··

وكان من الطبيعى أن يستدعى المسرح عالم السيرك ، وأن يستضيفه فوق ، خشبته الصغيرة ، ليطعم به فنون الدراما ، فيزاوج بين الفرجة والفكر ، ويوازى بين المهارة والمرارة ، ويجمع بين تأملات المثقفين وضحكات الجماهير ·

وهـكذا استخدم صمويل بيكيت فنون الكباريه ، كمـا استخدم برتولد بريخت فنون التهريج ، واعتمد جـون أوزيورن على شخصـية المهرج ، واستعانت جون لتيلوود بالميوزيك هول ، وألعاب البهلوان ، كل هذا من أجل معالجة ظاهرة الافلاس الروحى فى الغرب ·

ولقد حاولنا فى مسرحنا مثل هذه المحاولة ، ولكنها كانت اما أن تنتهى بالفشل أو لا تحقق كل ما كان ينبغى أن تحققه من نجاح ، وربما كانت هذه المسرحية ، أولى خطوات النجاح ، فى الطريق نحو السيرك المسرحى أو ما يمكن تسميته بدراما السيرك ·

فهنا مسرحية تتخذ من السيرك قاعدة لها ، لاطلاق شخصياتها وطرح مضمونها ، وتفجير حوارها ، وهو ليس السيرك الخالص بنمره وألعابه ، بحيواناته وأبطاله ، ولكنه السيرك الممتزج بالموسيقى والغناء ، أو بالأحرى بالغنائية الاستعراضية ٠

أما المضمون فبسيط غاية ما تكون البساطة ، جماعة من العاملين فى السيرك يحتفلون بمضى عشرين عاما على اقامة هذا السيرك ، فيقدمون عرضا ضخما فى ليلة الافتتاح ، يستحوذ على اعجاب الجمهور ٠

وبينما هم يحتفلون بنجاحهم ، وبوجه خاص بنجاح حلمبوحة فى دور البلياتشو بعد أن اختفى البلياتشو القديم ، يتقدم لهم الأستاذ عبد القوى عبد العزيز المحامى يخبرهم بضرورة فك خيمة السيرك وترك الأرض التى يقوم عليها ، بعد أن عاد المليونير فؤاد الموجى من هجرته الى كندا ، وبعد أن عادت له أملاكه وعقاراته ، التى وضعت تحت الحراسة، وذلك لكى يشيد فوق أرض السيرك عمارة استثمارية شاهقة ، تحمل اسم ابنه سمير الذى كان قد فقده منذ عشرين عاما ، وسافر الى كندا دون أن يعلم شيئا عن مصيره ٠

ولا يدرى بابا شفيق صاحب السيرك ، ماذا يفعل ، ان السيرك ليس مجرد عرض ترفيهى يمنح للجمهور ، ولكنه بالاضافة الى ذلك يمثل حياة ٠٠ حياة جميع العاملين فيه ، حياة أسر بأكملها ، حياة أشخاص لا يجيدون سوى مهنة واحدة ، القضاء على مشكلة الغم ، بتسلية الجمهور ٠

ولا يجد بابا شفيق حلا سوى الحيلة ، الحيلة التى يستميل بها قلب فؤاد الموجى بعد أن عصب المال عينيه ، وسد منافذ أذنيه ، فلم يعد يرى سوى بريق المال ، ورنين الفلوس ٠

ولكن هل يكذب بابا شفيق ؟

لا انها مجرد حيلة ، والحيلة غير الاحتيال ، وان كانت وسيلة خاطئة فمن أجل هدف نبيل ٠٠ ماذا لو ذهب لمقابلة فؤاد الموجى وأخبره بأن ابنه سمير كان فى حضانته طوال هذه الأعوام ، بعد أن عثر عليه تائها فى السيرك ، وكان هو قد هاجر الى كندا ، ولم يعرف كيف يستدل عليه ليخبره بنبأ ابنه سمير ، فآواه ورباه وعامله معاملة الابن ، تماما كابنته عواطف التى تعمل معه فى السيرك ٠

ولكن من يكون سمير ؟

انه هو هذا البلياتشو ، لما فيه من شبه بسمير ، واذا كان سمير قد أجريت له عملية جراحية أسفرت عن سبع غرز فى كتفه فمن السهل عمل ذلك الآن ٠

ويذهب بابا شفيق الى فؤاد الموجى ومعــه حلمبوحة الذى سيقوم بدور سمير ، ويلتاع الأب فرحا بعودة ابنه ، ويؤجل الكلام فى موضوع السيرك ، الى أن يستعيد ابنه من جديد ٠

ويدخل حلمبوحة فى حياة جديدة يتعرف فيها على أخته نورا وعلى غرفته بالفيللا وعلى رجال المال والأعمال ، وعلى ماكياج المجتمع وأقنعة العصر ، ويعهد اليه فؤاد الموجى بادارة شركاته وعقاراته بما فيها أرض السيرك ، ولكنه يظل على ولائه لمهنته الأصلية ، وأصــدقائه القدامى ، فيرفض مشروع أرض السيرك ٠

ويكون قد وقع فى حب نورا ، التى توهمه بأنها تعيش قصة حب مع زميله مجدى الذى يعمل فى السيرك فلا يدرى كيف يبوح لها بحبه ، وينتهز مجدى الفرصة لكى يتقدم لخطوبة نورا ، ويهدد حلمبوحة بافشاء سره ، ان هو وقف فى وجه هذا الزواج ٠

ويقع حلمبوحة فى مشاجرة مع مجدى ، يترتب عليها افشاء السر أمام الجميع حتى فؤاد الموجى الذى يستمع الى كل شىء ، والذى يتقدم نحو حلمبوحة محتضنا اياه ، معاملا له كما لو كان ابنه الحقيقى ، لقد أدخل السعادة الى قلبه ، وأعاشه فى واقع جميل ، ولم يكن لصا ولا كان انتهازيا عندما أعطاه شيكا على بياض فلم يستغله على الاطلاق بل ولم ينفق مليمــا واحدا من المبلغ الكبير الذى كان قد أعطــاه له كمصروف شخصى ، وأعاد كل شىء ٠

وتفصح نورا عن حبها له ، وكراهيتها لزميله مجدى فيعلن فؤاد الموجى أمام جميع العاملين فى السيرك ، عن رضائه عن هذا الحب ، وعن ابقائه على السيرك ، وعلى ايمانه بدور الفن فى الحياة ، لأنه اذا كان المال عاملا من عوامل ايجاد الانسان ، فان الفن هو العلامة على وجوده ٠

هذه هى الخطوط الأساسية فى مضمون هذه المسرحية ، التى كتبها المسرحى الشاب ماهر ميلاد ، فجاءت أكثر نضوجا من مسرحيته « افتح يا سمسم » ولكنه النضوج الذى لا يخلو من بعض السلبيات ، سواء على البناء الدرامى ، أو على نمو الشخصيات أو على تطوير مراحل الحدث ٠

فالمسرحية تكاد تخلو من الأحداث التى تؤدى الى تبرير المواقف • فضلا عن التحـولات الفجائية فى سلوك الشخصيات ، ومن ثمة غلب الحوار على الأحداث رغم ضآلة المضمون الدرامى من ناحية وكمية الاضحاك من ناحية أخرى ، فقصة الحب غير المتكافىء بين حلمبوحة ونورا ، لم يمهد لها بالأحداث الكافية ، التى تبرر امكان حدوث هذا الحب ، وبالتالى فان شخصيته لم تتطور مع تطور مراحل الحدث ، وكأنما توقفت من حيث بدأت •

وكذلك شخصـية نورا الفتـاة العصرية المثقفة التى لم تبرر لنا الأحداث امكان حبهـا لهذا البلياتشو ، بل امكان حبها لدنيـا السيرك وافتعالها الاعجاب بمجدى لاعب الترابيز •

وأخـيرا شخصية فؤاد الموجى ، لم تكن مقنعة بما فيـه الكفاية ، وبخاصـة فى تحوله الى العطف على حلمبوحة ، والتعـاطف مع لاعبى السيرك ، وعدوله عن مشروع المجمع الاستثمارى ، وهو الذى صور فى البداية كواحد من آلهة المال ، وكهنة النجاح ، ولا فكرة لديه عن رسالة الفن أو حياة الفنانين •

والغريب أن المؤلف فى الوقت الذى أهمل فيه هذه الشخصيات الرئيسية الثلاث اهتم بباقى الشخصيات الثانوية ، مثل شخصية بابا شفيق صاحب السـيرك الذى اتضـحت معالمه ، وشخصية مجدى لاعب الترابيز الذى تحددت ملامحه ، وربما سقطت من بين أصابعه شخصية عواطف ابنة صاحب السيرك ، التى أحبت حلمبوحة ودافعت عنه ، فاذا به يتخلى عنها ، كما تخلى عنها المؤلف وتركها معلقة فى الفراغ ، دون أن يتحدد لها مصير •

ولا شـك أن مشـاهد الدروس الخصـوصية التى كانت تعطى للبلياتشو ، بهدف اعداده لادارة أعمال المليونير الكبير ، كانت ساذجة الى أقصى حد ، فضلا عن أنها لم تكن هادفة ، وذلك على العكس مما حدث لشخصية سطوحى فى مسرحية « انتهى الدرس يا غبى » •

كذلك لم يكن حفل استقبال حلمبوحة لرجال المال وكبار المستثمرين الأجانب فى المستوى اللائق ، كان ضعيفا وركيكا ، أقرب الى نمر السيرك منه الى مظاهر المجتمع الراقى ، وبخاصة نمرة الحاوى التى أكدت الاحساس بهذا المعنى •

ولا أدرى لماذا كثر استخدام الألفاظ والعبارات الانجليزية ، لا فى هذا المشهد فحسب ، ولكن فى الكثير من مشاهد المسرحية ، كمـا فى

الدروس الخصوصية وخاصة درس اللغة ، وكما فى لقاءات حلمبوحه ونورا ، هذا بالاضافة الى قلة كميـة الضحك فى الحـوار والمواقف على السواء ، وكأنما ننتقل من جـو الفرجة فى السيرك الى جـو الفكر فى الدراما ٠

ويجيء الاخراج الذى تولاه المخرج الكبير جلال الشرقاوى ، فيحاول أن يزاوج بين بعدى السيرك والمسرح ، فيما سميناه بدراما السيرك ، مستفيدا من التصميم الطبيعى للمعمار المسرحى ، حيث خيمة المسرح توهم بخيمة السيرك ، ودخول البلياتشو من سقف خيمة المسرح يجعل المتفرجين وكأنهم جمهور سيرك حقيقى ، هذا بالاضافة الى احاطة المضمون الدرامى بخيوط الموسيقى والرقص والغناء ، تأكيدا لكوميديا الاطار المسرحى ٠

وكان موفقا فى استخدام الأوركسترا الحى فى أحد جانبى خشبة المسرح ، لا بهدف تطبيق نظرية الاغراب الملحمى ، ولكن للايهام الواقعى بدنيـا السـيرك ، ولكن اهتمام المخرج بالاطار الفنى جـاء على حساب المضمون الدرامى ، فبدا العرض وكأنما هو فرجة فى السيرك أكثر منه رؤية فى المسرح ، خاصـة أن افتتاحية العرض ذات الطـابع السيركى الخالص ، كانت من الطول بحيث تعمق هذا الاحساس ، بالاضافة الى نمرة الحاوى التى بدت وكأنها فاصل قائم بذاته ، بعيدا عن السيرك وعن المسرح ٠

وفى الوقت الذى نجح فيه المخرج فى تقديم بعض المشاهد ، مثل مشهد البلياتشو فى صالة الباتيناج وهو يرقص ويغنى ويمثل ، ومشهد نزوله من سقف خيمـة المسرح ، والمشهد الراقص بينه وبين نورا على موسيقى الديسكو ، ومشهد الترابيز بينه وبين مجدى لم يحقق مثل هذا النجاح فى تقـديم بعض المشاهد الأخرى ، كمـا فى مشاهد الدروس الخصوصية التى بدت ساذجة وخالية من الاضحاك ، وكما فى مشهد المواجهة بينه وبين نورا عندما اكتشفت حقيقة أمره ، ومشهد الاستقبال الذى كان دون المستوى بكثير وبخاصة ما تضمنه من مشهد الحاوى ٠

أما مشهد النهاية ، فعلى الرغم مما فيه من انفعال جياش ، الا أن ما احتوى عليه من عنصر الافتعال ، المؤدى الى عدم الاقناع ، أصابه الفتور الشديد والسذاجة البالغة ٠

ولقد قام جلال الشرقاوى بدور المليونير فؤاد الموجى ، فغلب عليه الطـابع الكلاسيكى فى الأداء ، فخـامة الأداء الصوتى ، رتابة الايقـاع الحركى ، جيشان الانفعال العاطفى ، المبالغة فى تعبيرات الوجه وحركات

اليدين ، كل هذا جعله يقف على الوجـه الآخر من الأداء الحديث عند محمد صبحى ، الذى قام بدور البلياتشو حيث البساطة فى التعبير ، والرشاقة فى الحركة ، والطبيعة فى الأداء ، وربما لا يشكل هذا الدور اضافة كبرى الى هذا الفنان ، اذا ما قارناه بدوره فى « على بيه مظهر » أو « انتهى الدرس يا غبى » أو « انت حر » ، ولكن محمد صبحى استطاع أن يخرج كل ما فى الدور ، دون أن يعطى الدور كل ما عنده ٠

فالأحداث قليلة ، والمواقف محدودة ، ومن المواقف والأحداث ما ليس كوميديا بطبيعته ، فلم يكن أمامه الا أن يفتعل الكوميديا ، كما فى مشهد لقائه بالمليونير فؤاد الموجى فى صحبة بابا شفيق ، وكما فى حفل استقبال رجال المـال وكبار المستثمرين ، وكما فى نهـاية مشهد المكاشفة بينه وبين نورا ٠

من هنا لم يكن أمام محمد صبحى الا اللعب بورقته الرابحة ، وهى المهارات الجسدية التى تميز بها وامتاز على زملائه من نجوم الكوميديا ، فاذا كانت كوميديا عادل امام هى كوميديا التعبير ، وكوميديا سمير غانم هى كوميديا العبارة ، فان كوميديا محمد صبحى هى كوميديا الحركة ، والحركة الجسدية ، وهى أبرز جوانب شخصيته فى عرض «البغبغان» ٠

أما الفنان عبد الحفيظ التطاوى فى دور بابا شفيق ، فكان هو التطاوى فى سابق أدواره ، الصوت المتهدج ، والحركة المتثاقلة ، والنظرات المتكسرة ، والاستكانة فى الحضور داخل الدور ، وهى جميعا من مواصفات الأداء الميلو درامى ، الذى كان يقف به فى جانب ثالث من جوانب الأداء التمثيلى بين كلاسيكية جلال الشرقاوى وطبيعية محمد صبحى ، مما لم نشعر معه بالتجانس فى الأداء بوجه عام ٠

ويجىء الوجه الجديد عزة جمال فى دور نورا ، حية فى حضورها المسرحى ، تلقائية فى أدائها التمثيلى ، معبرة بملامح وجهها ، وحركات يديها ، وتكوينها الجسدى ، وان كانت طريقتها فى النطق والتعبير تحتاج الى المزيد من التمرس بفن الالقاء » ٠

أما ايفا فى دور عواطف ابنة صاحب السيرك ، فكانت عادية فى دورها ، لم تستطع أن تخدم دورها ، ولا أن تخدم نفسها بالدور ، وكان يمكنها من خلال ما ينطوى عليه الدور من رقص وتمثيل وغناء أن تجذب أنظار المتفرجين ، لكنها كانت كما المتفرجة فوق خشبة المسرح ٠

ترى هل جانب التوفيق المخرج فى توزيع الأدوار ؟

ماذا لو قام فنان مثل عمر الحريرى بدور فؤاد الموجى المستثمر الكبير ، وفنان آخر مثل حسن عابدين بدور بابا شفيق صاحب السيرك ، وممثلة مثل شيرين بدور نورا ابنة المليونير ، ألم يكن ذلك فى صالح الجانب التمثيلى من جوانب هذا العرض المسرحى ؟

على أن هذا كله ، لا ينسينا المجهود الفنى الواضح ، الذى بذله الفنان صبرى عبد العزيز فى تصميم الديكور وتنفيذه ، لقد عرف كيف يضعنا فى خيمة السيرك ، وكيف ينتقل بنا الى خشبة المسرح ، من خلال الانتقال بين المشاهد والفصول ٠

وعلى الرغم من تعدد المشاهد داخل فصل العرض المسرحى ، الا أن التغيير كان سريعا بحيث لا نشعر بوقت ضائع ، أما مشاهد الفيللا فقد جمعت بين جماليات الخطوط التشكيلية ، وتعددت المستويات المعمارية ، وتجانس الألوان فى الأضواء ، مما يؤكد فنية هذا الفنان ، وتمرسه بفن الديكور المسرحى ٠

أما الرقصات التى قام بتصميمها الفنان عصمت يحيى ، فقد كانت جميلة ورشيقة بوجه عام ، وبخاصـــة التكوينات الجماعية ، فى بداية العرض ، ولو أنها تخلو من الابتكار ، بحيث لم نشعر معها بأى جديد ٠

ولا شك فى أن اللوحة الختامية التى تشكلت فى نهاية العرض ، من مجموع الممثلين ولاعبى السيرك ، كانت على درجة عالية من الجمال الفنى ، وكأنها لوحة حية من البشر ٠

تبقى كلمة أخيرة عن عنوان المسرحية « البغبغان » لقد كان اسما على غير مسمى ، فأين هو البغبغان فى المسرحية ، ألم يكن من الأوفق اطلاق اســم « البلياتشو » حتى ينطبق العنــوان على الموضــوع ، وعلى الشخصية المحورية ، فتصبح اسما على مسمى ؟



الحصان الجامح فى المسرح

كان المسرح ولا يزال هو بؤرة الاشعاع الفنى ، من أحشائه يولد كل جديد ، ومن أعطافه تندلع تيارات التجديد ٠

ومسرح الطليعة أكثر من غيره ، وربما كان دون غيره ، هو مسرح المغامرة الدرامية ، مسرح القفز فوق أسوار المألوف على مفاوز اللا مألوف ٠

ولقد حقق هذا المسرح نجاحات باهرة شكلت انعطافات فى مسرحنا المعاصر ٠

واذا كان هذا المسرح قد خفت صوته ، وفقد اشعاعه ، واستحال الى ذكرى فى فترة من الفترات ، وذلك لعدم وضوح وظيفته الدرامية فى ذهن قيادته قبل الأخيرة ، حيث اتجه الى التجريب الخالص أو التجريب من أجل التجريب دون أن يضع فى اعتباره البعد الجماهيرى ، فها هو فى ظل قيادته الجديدة يصحح مساره ،.ويستعيد هويته الدرامية ، ويرفع شعار الطليعية ـ الجماهيرية الذى أرساه الفنان أحمد زكى عندما كان مديرا لهذا المسرح ، ويطبقه الآن المخرج محمد الألفى الذى عمل طويلا تحت هذا الشعار ٠

وليس أدل على ذلك من العرض المسرحى المسمى « الحصان » الذى يمثل تجربة جريئة ومثيرة بالاتجاه نحو المونودراما ، أو دراما الممثل الواحد ، ذلك الفن الذى لا يغشاه الا من كان مولعا حقا بالفرجة المسرحية، لا بقصد الترفيه الحسى الرخيص ، ولكن من أجل التذوق الفنى الرفيع ٠

ذلك أن المونودراما ، أو كما يسميها البعض السيكودراما ، ما هو الا عرض مسرحى يتولاه ممثل واحد ، هو بمثابة الشخصية الرئيسية

والوحيدة فى العرض ، وعادة ما تقوم هذه الشخصية باستعراض شريط حياتها بطريقة التداعى فى الخواط أو ما يعرف بتيار الوعى ، وهو ما يقابل فى تراثنا العربى فن المناجاة أو أدب البوح العاطفى ٠

واذا كان الكاتب الايرلندى الشهير جيمس جويس هو المسئول التاريخى عن هذا الاتجاه ، منذ أصدر روايته الأكثر شهرة « يوليسيس » أو « عولس » متحررا فيها من كل القواعد التقليدية فى بناء الرواية ، حيث لا تتابع زمنى ولا تسلسل منطقى ولا وجود للزمن بالمفهوم التقليدى، وانما حوادث الحاضر تختلط بحوادث الماضى ، وكلاهما يختلف بأحلام المستقبل ٠

فقد أثر هذا الاتجاه فى فن الدراما ، وبدت آثاره على جبين الكاتب السويدى أوجست سترندبرج فى مسرحيته « الأقوى » ثم الكاتب الفرنسى جان كوكتو فى مسرحيته «الصوت الواحد» ومن بعدهما الكاتب الايرلندى صمويل بيكيت فى مسرحيته « الأيام السعيدة » ٠

فعند هؤلاء جميعا أن الوعى بالزمن هو مقياس الزمن ، وأن ما ينساب فى تيار الوعى من خواطر وما يجرى فيه من أفكار ، هو ما يقاس به الزمن الانسانى ، أو الزمان الوجودى ، وهذا معناه أن أحداث الحياة وتصرفات الانسان اذا كانت تتبع فى تعاقبها أو فى تواردها نهجا منطقيا تخرج به النتائج من المقدمات بطريقة حتمية ، فانها كثيرا ما تتبع نهجا غير منطقى قد لا تتصل فيه النتائج بالمقدمات وهو ما نراه واضحا فى حالة تداعى تيار الوعى ٠

ولقد حاول المؤلف الشاب كرم النجار الذى تمرس بالدراما التليفزيونية فكتب العديد من المسلسلات الميلودرامية التى تقطع القلب وتسيل الدموع وتترك المشاهدين فى كل حلقة وهم يلهثون وراء الحلقة التالية ، أن يدخل دنيا المسرح فوق ظهر حصان المونودراما ، وكأنما يتحدى نفسه بمقدرته على الكتابة الجادة ، وبالذات لمسرح الطليعة ٠

يقول المؤلف متسائلا : كيف يرقى مجتمع يمتطى كل واحد فيه حصانا ويتركه جامحا على هواه ٠

وحول هذا التساؤل ومحاولة الاجابة عليه يدور النص المسرحى المسمى « بالحصان » الذى يبدأ بمناقشة أسطح الظواهر الاجتماعية ، وينتهى بكشف قاع الانسان ، أو الذى يستعرض شريط حياة البطلة الوحيدة ، ليخلص فى النهاية لا الى كشف حقيقة نفسها فحسب ، ولكن الى فضح تصرفات الآخرين ٠

والبطلة الوحيدة فى النص هى الدكتورة أميمة القناوى التى ولدت فى الصعيد الأعلى ، فى بيت محافظ فوق كونه صعيدى ، وناضلت نضالا مريرا حتى أتمت تعليمها الثانوى والجامعى ، وحصلت على الدكتوراه ، ووصلت فى السلم الوظيفى الى درجة وكيل أول الوزارة ، وفى خلال ذلك كله ، كانت قد تزوجت من أستاذها فى الجامعة ، وأنجبت ولدين حصلا على أعلى الشهادات الجامعية ، وتزوج كل منهما بأجنبية ، وفضل الحياة فى أمريكا ، على الاقامة فى مصر ٠

وينطلق شريط حياة البطلة من لحظة انسانية بسيطة ، بل تكاد تكون عابرة هى لحظة الانتظار ، انتظار الوقت الذى تغادر فيه بيتها قرب كوبرى « أبو العلا » لتتجه الى مبنى التليفزيون ، لكى تسجل حديثا تليفزيونيا عن المرأة العاملة ودورها فى البيت وفى المجتمع ٠

وفى انتظار المكالمة التليفونية التى تصلها من الرجباوى مدير مكتبها بالوزارة تجلس فى غرفة نومها ، أمام المرآة . تعد الماكياج ، وتتخيل نفسها على شاشة التليفزيون ، والكل يشاهدونها ، كل من تعرف ومن لا تعرف ، من أقاربها فى النخيلة وبالذات أمها ، الى زملائها فى الجامعة وبالأخص سمير حافظ ، الى موظفيها فى الوزارة وكل من يهمه الأمر ٠

وينساب شريط الذكريات وتتداعى الخواطر ، وهى تضع الماكياج ، وتنتقل فى غرفة النوم بين التليفون وجهاز التسجيل ، ودولاب الملابس ، ومكيف الهـواء ، ومن حين لآخر ينادى عليها زوجهـا المريض بالذبحة الصدرية ، والراقد فى الغرفة المجاورة فترد عليه دون أن تراه ٠

ويطول بها الانتظار ، فيتصل الرجباوى معتذرا عن تأجيل موعد التسجيل لمدة ساعة ، فينعطف شريط الذكريات الى الادارة الحكومية ، وما ينبغى أن تكون عليه من احترام لقيمة الزمن ، وانضباط فى المواعيد ، لأن اهدار الوقت معناه العبثبعمر الانسان ، ومستقبل الوطن ٠

ويصمت جهاز التسجيل فلا تندلع منه الموسيقى ، وتتجه الى جهاز التكييف فلا يهب منه الهواء ، فتكتشف انقطاع التيار الكهربائى ، فتعود الى الحديث عن سوء الادارة الحكومية فى المصالح الجماهيرية ، وكيف يؤدى ذلك الى عدم مضاعفة الانتاج ، وتفكر فى الاتصال بوزارة الكهرباء ، ولكنها تتذكر أن اتصالهاسيكون من منطلقها الوظيفى وهو ما لا يتاح لكل مواطن ، فتعدل عن فكرة الاتصال ، وتؤثر المعاناة شأنها شأن باقى المواطنين ٠

وتشتد حرارة الغرفة ، فتفتح شباك النافذة ، ولكنها لا تتحمل صوت الموسيقى التى تقتحم غرفتها من شقة الجيران ، فتصرخ فيهم ، وتهددهم باستدعاء شرطة النجدة أو الاتصال بوزير الداخلية ، ولكنها سرعان ما تتذكر وضعها الوظيفى كوكيل أول للوزارة ، وحدودها كمواطن مثل باقى المواطنين ، فتعدل عن الفكرة وترفض منطق الشكوى والتهديد ·

ويخبرها زوجها باتصال الأستاذ سمير حافظ بها ، فتعاود اجترار الذكريات ها هو سمير حافظ يظهر من تحت أنقاض الماضى ، فتى الجامعة المرموق وحلم كل زميلاتها من فتيات الجامعة ، طالما تمنت أن يبادلها الحب ويطارحها الغرام ، وطالما تفوقت فى دروسها لكى تجذب انتباهه وتشد اهتمامه وطالما استخفت بزميلتها « مى » التى لا تستذكر شيئا وتعتمد على الغش فى الامتحان ·

ولكن كيف عرف رقم تليفونها ؟ لابد أنه رأى صورتها فى الجرائد ، وقرأ عن ترقيتها ، فعرف رقم تليفونها ؟ ماذا يريد ؟

هذا هو السؤال الذى راحت تفكر فى احتمالات الاجابة عليه ، الى أن يعـاود الرجباوى الاتصـال بها معتذرا عن تأجيل موعد التسجيل التليفزيونى ساعة أخـرى ، فتحتج وتثور ، وتأمره أن يبلغ اعتـذارها للمسئول عن البرنامج ·

هل اعتـذرت احتجاجا على سـوء الادارة أم انتظارا لمكالمة سمير حافظ ؟

وتتداعى الخواطر ، وتغوص فى أعماق ذاتها ، وتتذكر أمها وهى تنصحها بالعناية ببيتها وزوجها وأولادها ، ولكن أين الزوج ؟ طريح الفراش ، وأين الأولاد ؟ مهاجرون فى الخارج ·· وأين هى ؟ وحيـدة ولا أحـــد !

ويدق جرس التليفون ، ويتهادى صـــوت سمير حافظ وتستجمع قواها ، وسنوات عمرها لتعرف ماذا يريد ؟ لقد تزوج بزميلتها « مى » ·· الزميلة الفاشلة هى التى فازت به ، الزميلة الفاشلة هى التى حصلت على درجة مدير عام · الزميلة الفاشلة هى التى يتوسط لها زوجها لكى تنقلها عندها فى الوزارة ·

وتعـده بتلبية رغبته ، بعد أن يزورها هو وزوجتـه فى مكتبها بالوزارة ، الغش والتفوق كلاهما يؤدى الى النجاح ، ولكن هل تساعد هى على تفشى ظاهرة الغش والنفاق ·

لا ٠٠ لن تفعل ذلك أبدا ٠٠ وتتصل مقدمة البرنامج التليفزيونى معتذرة عن التأجيل ، وتملى عليها الأسئلة لكى تفكر فى الاجابة عليها ، حتى تفرغ من تسجيل فقرة الأراجوز ، وتعاود الاتصال بها مرة أخرى ٠ وبينما تجرى تجربتها فى الرد على الأسئلة تتصل بها « سنية المشد » احدى الموظفات فى الوزارة ، تلتمس منها الموافقة على أجازة الوضع ، فهى حامل فى طفلها السادس ، وعلى وشك الولادة ، وفى بادىء الأمر تعاملها بخشونة وجفاء ، وعندما تعلم منها بقرب موعد انتخابات اللجنة النقـابية بالوزارة تعاملها بليونة وصفاء ، حتى تضـمن صـوتها فى الانتخاب ٠

ولكن الخواطر سرعان ما تتداعى ، وتتواتر الأفكار ، كل هـذا ولا شىء هؤلاء جميعا ولا أحد ، لقد صعدت ما صعدت فى السلم الوظيفى ، وبلغت ما بلغت فى الهيئة الاجتماعية ، فاذا ما خلت الى نفسها أحست بالوحشة والضياع ، تزوجت بمن لم تحبه ، وأحبت من لم تتزوجه ، وأنجبت من الأولاد من لم تعد تراهم ، وقطعت صلاتها بالأهل والأقارب ، فأصبحت كما الشجرة الواقفة فى أرض اليباب ، بلا جذور ولا ثمار ٠٠ تنشر الظل دون أن تطـرح الثمر ، وتتمدد فى الفراغ دون أن تضرب بجذورها فى الآرض ٠

وها هى بشخصيتها المزدوجة ، تحارب النفاق الادارى ، والزيف الاجتماعى وما أن يستيقظ الضمير فى أعماقها حتى تبدأ بالثـورة على نفسها ويكون الرجباوى هو أول ضحاياها ، فما أن يعاود الاتصـال بأسـلوبه اللزج الذى يطفح بالنفاق ، حتى تنهره وتخبره بقرار نقله والاستغناء عن خدماته ، وما أن تتصل بها مقدمة البرنامج حتى تخبرها بموافقتها على الحضور لكى تقول ما ينبغى أن يقال دونما زيف وعلى مرأى من الجميع ٠

تلك هى الخطوط العامة لهذا النص المسرحى ، الذى حاول كاتبه كرم النجار أن يجسد من خلاله الحوار الدائر بين الفرد والمجتمع ، منتقدا سلبيات الفرد التى تؤدى بدورها الى فساد المجتمع ، ولقد وفق فى ذلك الى حد كبير ، ولولا ما فى النص من مباشرة لكان توفيقه أكبر ، ولو أنه كان أكثر اهتماما بالصراع الدائر فى أعماق الشخصية ، لأدى ذلك الى ثراء العمل ٠

وصحيح أنه وفق فى تحقيق قدر من الاحالة المتبادلة بين الداخل والخارج ، بين الذات والموضوع ، بين الحياة الخاصة للشخصية وحياتها

العامة ، ولكن هذا النوع من التأليف المسرحى ، المونودراما ، يعتمد أكثر ما يعتمد على التحليل النفسى والاستبطان الداخلى ، أو ما يعرف فى الأدب بالبوح العاطفى ، حتى يحدث للشخصية ما يسميه أرسطو بالتكريس أو التطهير ، وهو ما لم يلتفت اليه المؤلف الالتفات الكافى ، فوقع فى هوة النقد الاجتماعى المباشر ، للكثير ، من أعراض حياتنا اليومية ، مما طبع النص فى كثير من مراحله بالسطحية والمرحلية ، أو بالأحرى بالواقعية النقـــدية ٠

ويجىء الاخراج الذى تولاه المخرج الفنان أحمد زكى ليجسد هذا النص الجرىء فوق المسرح ، معتمـدا على خبرته التمثيلية من ناحيـة وحساسيته الفنية من ناحية أخرى ، فكان شديد الحرص على ايقاع العمل وانسيابه بما لا يؤدى الى الشعور بالملل ، سواء من خلال تنويع الحركة أو تلوين الأداء ، أو الاعتماد على المؤثرات الخارجية ، التى تتدخل فى مناجاة الشخصية ، فتوهمنا بأسلوب الحوار وكأنما ينتقل بين المونولوج والديالوج ، كسرا لرتابة الايقاع ، هذا فضلا عن حرصه على تكامل وحدة الوسائل التى تخدم ذات الهدف ، باستخدام الاضاءة تارة ، والموسيقى تارة أخرى ، وكذلك حركة الممثل ونبرة الصوت على اعتبار أن هـذه الوسائل جميعا جزء من لوحة الألوان ، على حد تعبير المخرج الشـهير بيتر بروك ٠ وربما كان الديكور الذى قام بتصميمه الفنان التشكيلى فتحى فؤاد ، على جانب كبير من الجمال الفنى ، وبخاصة من ناحية تكامل الأجزاء بعضها مع البعض الآخر ، السرير والدولاب والتسريحة ومكان التليفون ومكان جهاز التسجيل ، فضلا عن حدة الألوان بطريقة تفرض وجودها وتشد اليها الانتباه ٠

ولكن تكامل وحـدات الديكور بعضها مع البعض الآخر ، شىء ، وانسجام الديكور ككل مع منصة العرض من ناحية بل وصالة الجمهور من ناحية أخرى ، شىء آخر لقد كان الديكور وبخاصة السرير ، جاثما فوق صدر المكان ، مبتلعا المنصة ، مقتحما الصالة ، ونسى الفنان فتحى فؤاد أن وظيفة الديكور لا تقتصر على تثبيت مكان الأداء أو تقديم صورة جمالية ، وانما هو ممثل أيضـا يسهم مع الممثـل الرئيسى أو الممثل المونودرامى فى تحديد مكانه فى الوسط الملائم له ، الوسط الذى يؤكد فيه وجوده بما لديه من ملكات ، والذى يمكن الوصـول فيه الى حياته الداخلية الحميمة ٠

وعلى الرغم من الدور التمثيلى الذى قامت به الاضاءة ، وبخاصـة فى المنعطفات التى يتغير فيها مجرى الحديث ، الا أن توزيع الأضـواء

والظلال لم يكن متناغما مع الارضية أو الجزء الأوسط من الدائرة ، لأنه كان منبعثا من أحـد جانبى المسرح ، وهـذا معناه الاضاءة الزائدة أو الاهتمام بها أكثر من اللازم ، دونما تدرج فى توزيع الاضاءة على نحو ما تتوزع الموسيقى ٠

بعد هؤلاء جميعا نجحت سناء جميل فارسة العرض المسرحى ، فى أن تمتطى صهوة جـواد الأستاذية فى فن الأداء ، وموهبة الحضـور ، وحساسية التعبير ، وطواعية الصوت ، وموسيقية الأذن ، كل هذا كان يحيا فيها فى آن واحد ، بحيث يسهم مع نظرات العين وحركات اليدين ووضع الصدر وميل الرأس فى احداث الأثر الشامل ٠

كانت السخرية الباردة تحل محل الثورة ، والحزم والصرامة محل الخفة والمرح بمعنى أن التعبيرات كانت تتغير دون أن تلمح القنطرة التى تربط بينهما ٠ وكان صوتها يتخذ كل النغمات الأجش منها والباكى ، المرتعش منها والرنان ، وكأنما يتمثل فى صوتها أوركسترا بأكمله ٠

لقد استطاعت سناء جميل أن تبقى المتفرج فى الجو الذى أراد المؤلف أن ينقله اليه ٠ وبعد أن خلقت هذا الجو بصدقها ، لم يستطع الجمهور اللاهث أن يسترد ارادته الا عند انتهاء العرض ، عندما غادرت هى خشبة المسرح ٠ انها لم تقم بأداء دور تمثيلى ، وانما ألقت علينـا محاضرة فى فن الأداء المسرحى ٠

لقد جمح الحصان فى مسرح الطليعة ، وعلينا أن نركض من ورائه عرضا بعد عرض ، وهذا ما نتمناه حتى يعود هذا المسرح كما كان بئرا عميقا للضخ المسرحى ٠



مأساة أسمها الطب الانفتاحى !

عندما يتحول ملائكة الرحمة الى شياطين العذاب ، عندما تتحول يد الجراح الى مقبض سكين ينغمس فى قلب المريض ، عندما يتحول الدواء الى سلعة تتحدى آلام المرض ، عندما تتحول دور الاستشفاء الى مشروعات استثمارية تدر الأرباح فوق أنات الجراح ، عندما ينفصل الطبيب بوجدانه عن الاحساس بمرضاه وتصبح علاقته بهم هى بنك المال بدلا من بنك الدم ، عندما يدخل الدولار بلدا ويخضع الطب فيه الى بورصة الأوراق المالية ، عندما يحدث هذا كله ، فقل لا على الطب وحده ولكن على كل شىء ... السلام !

هذه الحالة المرضية هى التى طفت فوق سطح حياتنا الاجتماعية فى الأعوام الأخيرة ، وظهرت أعراضها على عدد كبير من العيادات الخاصة والمستشفيات التخصصية ، فأصابت مجتمعنا بحالة من الاكتئاب النفسى والفزع الروحى ، وانطلقت الأقلام لمكافحة هذا الوباء الذى تفشى فى مجال الطب بين عدد كبير من الأطباء .

كيف حدث هذا ؟ وهل يمكن أن يحدث والى متى ؟

هذه هى القضية التى بلورتها مسرحية « أهلا يا دكتور » التى كتبها فيصل ندا وقدمتها فرقة ثلاثى المسرح والتى تطرحها من جديد مسرحية « ازى الصحة » التى تقدمها فرقة المسرح الكوميدى .

ولذا حاول مؤلفها أحمد عفيفى ، أن يعرض القضية ويستعرضها من خلال موضوع بسيط .. غاية من البساطة ، ولكنه عميق .. غاية فى

العمق ، فها هو الدكتور هندى الطبيب الذى تخرج فى كلية الطب ، وضاقت به سبل الحياة ، بعد ما أنفق على دراسته للطب من أموال طوال سبع سنوات ، سبع سنوات قضاها فى كلية الطب ، وهو يستنزف من أهله فلوس الكتب والمراجع والدروس الخصوصية ، حتى تخرج وأصبح كما الكرة التى تلعب بها القوى العاملة ، بين تكليف وتعيين فى القرى والنجوع ، وهو غير قادر على أن يفتح عيادة تعود عليه بما يواجه به أعباء الحياة ، فيقرر السفر الى احدى البلاد العربية ، لكى يجمع من المال ما يعود به الى وطنه فيستأنف حياته من جديد ٠

ويقضى فى الغربة سنوات وسنوات ، يعود بعدها على أثر اعلان فى الصحف المصرية عن بيع عيادة فى الزمالك ، يمتلكها الدكتور شفيق ، وكان قد اتصل تليفونيا بأخيه شندى ، عمدة احدى القرى المصرية ، يناشده أن ينوب عنه فى شراء هذه العيادة ، مهما كان الثمن ، حتى ولو كان الثمن رهن نصيبه فى قطعة الأرض التى ورثها عن أبيه ٠

وعلى الفور يتجه شندى ورجاله الى زمام مالك لمقابلة الدكتور شفيق صاحب العيادة ٠ المعروضة للبيع ، ويعرض عليه ما يريد ثمنا لشراء العيادة ، وعبثا يحاول الدكتور شفيق ٠٠ الانسان العصامى الذى يؤمن برسالة الطب فى المجتمع والذى يحاول أن يبنى نجاحه على أساس من الكفاح العملى ، عبثا يحاول أن يقنعه بأن الاعلان المنشور فى الصحف عن بيع العيادة ، ليس هو الاعلان الصحيح ، وتصحيحه أن العيادة تقع فى قرية زمام مالك وليس فى حى الزمالك ، وأنها لا تساوى أكثر من بضع مئات من الجنيهات ، لأنها عيادة بلا زبائن ، ولا أجهزة طبيــة حـــديثة ٠

ولكن شندى يصمم على شراء العيادة مهما كان الثمن ، فتلك هى رغبة أخيه هندى ، وهو لا يستطيع أن يؤخر له طلبا ، وتتدخل شريفة زوجة الدكتور شفيق فى الموضوع فهى زوجة متطلعة وأيضا متسلطة ، ولا تريد لزوجها أن يظل هـكذا يناضل فى زمام مالك ، وسط فقراء الفلاحين ، ويظل الكشف فى حدود الخمسين قرشا ، ومع ذلك لا يقبل عليه أحد ، انها تريد له أن ينشىء عيادة فى وسط القاهرة ، حتى ولو اقتضاه الأمر أن يستدين من أبيها الثرى ٠

وتحت ضغط شريفة والحاج شندى ، يوافق الدكتور شفيق على بيع العيادة بثلاثة عشر ألفا من الجنيهات ، هى التى حملتها شريفة معها فى السيارة ، لكى تعود بها الى القاهرة ، الى أن يلحق بها الدكتور شفيق بعد أن ينهى اجراءات البيع ٠

وفجأة يهبط عليه الدكتور هندى طائرا من أبى ظبى ، بعد أن قرأ تصحيح الاعلان ، لقد أمضى أكثر من ست ساعات ، بحثا عن هذه العيادة فى كل قرى المحافظة ، الى أن عثر عليها ، وكل ما يخشاه أن تكون صفقة البيع قد تمت ، وتم معها ضياع « شقا » العمر ٠

ويخبره الدكتور شفيق بكل ما جرى ، ويعده بأن يرد اليه أمواله بعد عودته من القاهرة ، ولكن شريفة تعود فى ذعر وهلع شديدين ، لقد اعترض اللصوص طريق السيارة ، وسرقوا المبلغ عن آخره ، ويسقط فى أيدى الجميع ٠

ويحاول الدكتور شفيق بلا جدوى أن يهدىء من ثائرة الدكتور هندى الذى يثور ثورة عارمة يقرر فيها أن ينتقم من زمام مالك ، ومن أهالى زمام مالك ، وهى ثورة هدفها استرداد أمواله المسروقة لا كما هى ٠٠ ولكن أضعافا مضاعفة ٠ كل جنيه بألف جنيه !

أما سلاحه فى هذه الثورة فهو الطب !

ويلجأ الدكتور هندى الى الحيلة والتحايل ، فيستخدم عبيط القرية « حدوقة » فى الدعاية والاعلان ، الدعاية عن دكتور القرية الجديد ، الذى يعالج المرضى بالمجان ، والاعلان عن قدرته فى شفاء الأمراض المزمنة ، وعلاج المرضى الميئوس من شفائهم ، بما فى ذلك حالات العقم عند الرجال، والعقر عند النساء ، واستعادة الشباب لدى الطاعنين فى السن ٠

وفى خلال أيام يصبح الدكتور هندى حديث القرية والقرى المجاورة، وفى خلال أعوام تتحول عيـادته الى مستشفى زمام مالك التخصصى ، مستشفى العلاج فيها بأحـدث وسائل التكنولوجيـا ، والكشف فيهـا بالكمبيوتر ، والدفع فيها بالدولار أما الحجز فقبل الكشف على الأقل بعـــام !

وكنوع من الحصار الطبى الاقتصادى ، يلجأ الدكتور هندى الى تعيين أطباء الوحدة العلاجية فى مركزه الدولى للعلاج فى مقابل مرتبات خيالية ، وحتى يظل مركزه هو الملجأ الوحيد للمرضى ، وتحاول الممرضة صفية التى تشرف على ادارة المركز ، أن تثنيه عن ذلك ، حتى لا يحرم فقراء الفلاحين من العلاج فى الوحدة الصحية ، ولكنه يقنعها بأن الطب لم يعد هدفا أو رسالة ، ولكنه كأى سلعة فى السوق ٠٠ عرض وطلب ! أو على حـــد تعبيره « اللى معـاه قـرش يساوى قـرش ، واللى معهوش ما يلزموش » ٠

ويلجأ اليه أحد الفلاحين حاملا ابنه الوحيد سعداوى ، المصـاب بالحمى ، ولا يجدون له فى الوحدة الصحية ، الدم الذى ينقذ حياته ، ولكنه يمتنع عن الكشف عليه ، حتى يدفع قيمة الكشف أولا وبالدولار ، ويظل الأب المسكين حاملا ابنه بين يديه ثلاثة أيام ، يبحث فيهـا عن الدولار ، حتى يلفظ الطفل أنفاسه الأخيرة ويفارق الحياة ٠

وتصبح حادثة سعداوى ، حديث القرية والقرى المجاورة ، دون أن تهتز للدكتور هندى شعرة واحدة ، ويعود الدكتور شفيق حاملا معه مبلغ ال ١٣ ألف جنيه طالبا منه أن يترك العيادة ، ويغادر زمام مالك ، فالكل يكرهونه ولا أحد يريده ، ولكن أين زمام مالك تلك ، التى يحاول الدكتور شفيق أن يستردها ٠٠ القديمة أم الجديدة ؟

ويعرض عليه الدكتـور هندى أن يعمل عنـده فى المركز الدولى التخصصى مقابل خمسة آلاف جنيه فى الشهر ، وفيلا سكنية مفروشة ، وسيارة مرسيدس ، وشهر فى أوربا من كل عام ٠

وبينما توافق زوجته شريفة على هذا العرض المغرى ، يرفض الدكتور شفيق كل هذا الاغراء ، فهو لا يريد أن يصبح صفقة فى بورصة الطب ، ولا أن يتحول الى سلعة تخضع لقانون العرض والطلب ، انه طبيب يؤمن بملائكية مهنته ، ويؤمن برسالته فى المجتمع ٠٠

ولكنه المنطق الذى لا يقنع الدكتور هنـدى ، انه منطق الفنـانين والشعراء أولئك الذين يعيشون على الخيالات ولا يجترون سوى الكلمات، وليس هو منطق الواقع ، ولا أسلوب العصر ٠

وهنا يدخل مصيلحى غفير العمدة ، يخبره بأن أخاه شندى لقى مصرعه فى حادث سيارة ، وتم نقله الى المستشفى العمومى ، ولم يكن بها طبيب واحد ينقذ حياته ، حتى لفظ أنفاسه الأخيرة ٠

وينهار الدكتور هندى ، لقد فقد أعز من كان يملك ، وهو ليس بريئا من دم أخيه ، فربما كان هذا الطبيب ممن أغراهم بالعمل عنده ، وربما كان ممن سافروا الى البلاد العربية ، وربما كان ممن رحلوا الى العاصمة سعيا وراء الكسب الوفير ، والدكتور هندى ليس واحدا من هؤلاء ، ولكنه كل هؤلاء ٠٠ انه هو قاتل أخيه ، وهو قاتل سعداوى ، وهو قاتل كل من سلبه الحياة ٠

ويفيق الدكتور هندى على رؤية جديدة للواقع والحياة ، فالانسان ليس كله أخذا وعطاء ، عرضا وطلبا ، بيعا وشراء ، ولكنه فوق هذا ٠٠

بسمة أمل على ثغر أم ، وابتسامة رضا على جبين أب ، وضحكة فرح فى وجه طفل ، ودعاء فجر يصل الى عنان السماء عبر أنات مريض أو جريح ، وكل هذا ليس له ثمن ، لأنه لا يقدر بأى ثمن ٠

هذه هى الخطوط الرئيسية فى الكوميديا الاجتماعية الانسانية ، « ازى الصحة » التى كتبها أحمد عفيفى ، محاولا فيها أن يجعل الكوميديا أداة لعلاج ظاهرة من أخطر الظواهر التى طرأت على حياتنا الاجتماعية ، حتى أصبحت حديث الناس ، وهو توظيف ذكى للكوميديا يجعلها ثائرة من ناحية ومثيرة من ناحية أخرى ٠

ولقد نجح الكاتب فى طرح هذه القضية بكل هذه البساطة وأيضا بكل هذا العمق ، فالموضوع ولو أنه كوميدى يدعو الى الضحك والسخرية، الا أنه الضحك الدامع والسخرية المريرة ، مما يجعل منها كوميديا نقدية أو انتقادية لا تقف عند مجرد التأثير السلبى ، ولكنها تتجاوزه الى التغيير الايجابى ، من خلال الكلمة النافذة التى تقذف بها المسرحية فى عيــون الجميع ، وفى ضمير المجتمع ٠

وبمقدار ما نجح الكاتب فى تناول موضــوعه ، نجح فى رســم شخصياته ، فالشخصيات الرئيسية حية ونابضة ، لأنها منتزعة من جوف الواقع ، مستدعاة من أحشاء المجتمع ، معبرة فى النهاية عن ايقاع العصر ٠

وليس أدل على ذلك من شخصية الدكتور هندى بكل أبعادها من المعــاناة فى الدراســـة الى الاغتراب فى السفر الى الاحبــاط فى ضياع « تحويشــة » العمر ، ثم ما يترتب على هــذا كله من رد فعل طبيعى ، ملؤه القسوة والجشع وارادة الانتقام ، وعلى الوجه الآخر تجىء شخصية الدكتور شفيق العصامى المتماسك ، الذى لم يتعرض لمثل ما تعرض له الدكتور هندى ، فكان أكثر ايمانا بمهنته ، وبدور هذه المهنة فى المجتمع وفى الحياة ، والشخصيتان كلتاهما متسقة مع نفسها ، متجانسة مع سلوكها ، معبرة عن شرائح بعينها فى حياتنا الاجتماعية ٠

وكذلك شخصية صفية الممرضة ، التى تطورت مع تطور الأحداث ، فتغير اسمها الى صفصف ، وتغير شكلها الى فتاة عصرية ، وتغيرت أحلامها فتجاوزت التفكير فى عيســوى السائق الى التفكير فى الدكتور هندى نفسه ، فهى تحبه وتحب ما حققه من نجاح ، ولكن أصالتها الريفية تتجلى فى وقوفها فى مواجهته لكى يرفع يده عن أطباء الوحدة الصحية ، رحمة بالفقراء من الفلاحين ، والمحتاجين والمرضى ٠

وعلى الوجه الآخر من صفية تجيء شريفة زوجة الدكتور شفيق ، وهى الزوجة المنبهرة بأضواء العصر ، المستجيبة لأصوات المدنية ، التى ترفض الحيــاة مع زوجها فى القرية ، وتصر على الحياة فى أعلى أدوار العاصمة ، فهى التى تشجعه على بيع العيادة ، وهى التى تزين له قبول العرض المغرى الذى يعرضه عليه الدكتور هندى ، انها قشرة على سطح المدنية ، بخلاف صفية التى كانت ثمرة فى قاع الريف ٠

أما الشخصيات الأخرى ، عيسوى التمرجى ، ومصيلحى الفقير ، وحدوقة عبيط القرية ، فكانت كما الظلال فى اللوحة التشكيلية ، تنعكس عليها الشخصيات وتنبثق منها الأحداث ٠

وقد نعيب على النص المسرحى نهايته ، تلك النهاية السعيدة التى انتهت بتخصيص الدكتور هندى المركز العلاجى الجديد للعلاج المجانى ، تكفيرا عما حدث ، فضلا عن اقحام المشهد النقدى الأخير لارتفاع أسعار تذاكر المسرح فى المسرحية ، مما أضعف من شحنة التأثير الانفعالى التى كان يمكن نقلها الى وجدان الجمهور ٠

ولكنه بطبيعة الحال لا يقلل من نظـافة هذه الكوميديا الرفيعــة الحــوار ، ولا من طرافة الأســلوب الذى تنــاول به الكاتب موضــوع مسرحيته ، وهو الموضوع الجاد والجرىء الذى يهدف اليه هذا العمل الكوميدى ، وسط الكثير من الأعمال الكوميدية التى لا تكاد تجـد لها هدفا ٠٠ أى هدف !

ويجيء الاخراج الذى ينجح بدوره فى تجسيد هذا النص الكوميدى فوق المسرح ، وذلك من خلال عاملين أساسيين ، احترام النص ومحاولة تقديمه برؤية ايضاحية بعيدة عن التعالى أو الاستعلاء ، سواء على النص أو على الجمهور ٠ فضلا عن المحافظة على المضمون الاجتماعى الانسانى ، دون أن يطغى عليه تيار الضحك أو الاضحاك ، بحيث تلتقى متعة الضحكة مع لمعة الكلمة فى نوع من الكلام الضاحك أو الضحك المتكلم ، وهذا كله من خلال الموقف المسرحى من ناحية ، والشخصية الحية من ناحية أخــرى ٠

وكان المخرج جلال عبد القادر موفقا فى الحفاظ على ايقاع العرض المسرحى ، بلا بطء أو تباطؤ وبلا تسرع أو اسراع ، مما أحدث نوعا من الانسجام بين تطور الحدث ونمو الشخصيات ، وبين رسم الحركة ودرجة الايقاع ، حتى لقد جاء العرض فى مجمله وحدة عضوية متكاملة كمــا الكائن الحى ٠

وبلا بهرجة فى الاضاءة ولا حذلقة فى الموسيقى . كانت الاضاءة عاملا مساعدا على اضاءة الشخصية وانارة الحدث على المشاهد أو المواقف التى تحتاج الى تأكيد أو تركيز ، وبخاصة فى استرجاع البطل الدكتور هندى لأصوات الرفض وصيحات الاحتجاج التى كانت تدوى فى أذنيه ، وكذلك كانت الموسيقى سواء فيما يتعلق بافتتاحيات الفصول الثلاثة ، أو فيما يتصل ببعض المشاهد والمواقف التى كان الحدث فيها يتصاعد ، والشخصية فيها تأخذ مجراها فى التطور .

ولو أننى كنت أفضل أن يلجأ المخرج الى نوع من الموسيقى الاليكترونية فى الفصل الثالث بالذات ، حيث تحولت عيادة زمام مالك الى مركز دولى للعلاج يدار بأحدث وسائل تكنولوجيا العصر ، كما كنت أحب أن يستخدم اضاءة الفلاشات فى المواقف الدرامية التى أدت الى تحول البطل سواء فى فكره أو فى سلوكه .

وطالما أن العرض يدور فى اطار من الواقعية الاجتماعية التى تخضع لأسلوب الحائط الرابع ، فلم يكن هناك داع لأن يكسر البطل هذا الحائط ، وينزل الى الجمهور فى الصالة ، وهو الأسلوب الذى تكرر استخدامه دونما مبرر على الاطلاق .

أما البرولوج أو افتتاحية المسرحية ، التى تمت من وراء الستار ، فكان طويلا أكثر مما ينبغى ، وكنت أفضل للمخرج أن يجد له مخرجا ، بحيث يتم تجسيده فوق المسرح ، ولو من خلال الستار الداخلى للمسرحية، وليس الستار الخارجى للمسرح .

كذلك لم يكن هناك مبرر كاف لمزج دورى العمدة شندى والدكتور هندى فى ممثل واحد ، حفاظا على واقعية العرض من ناحية ، وعلى عنصر الايهام من ناحية أخرى ، ولو أن الممثل الكبير حمدى أحمد كان على مستوى البراعة فى تمثيله لكلا الدورين ، من خلال قدرته الفائقة على تلوين صوته ، وعلى التحكم فى تعبيرات وجهه ، وعلى ارتداء ملامح كلا من هاتين الشخصيتين ، العمدة والدكتور ، لقد تحمل عبء الأداء الكوميدى فى العرض كله ، وكان الركيزة المحورية التى يدور حولها العرض .

واستطاعت آمال رمزى أن تجسد دور شريفة فوق المسرح ، بما تتمتع به من حضور أنثوى ، وما اكتسبته من خبرة فى أداء مثل هذه الأدوار ، فهى « دلوعة » المسرح ، بخفة ظلها ورشاقة حركتها وصوتها المتميز فى التعبير والأداء .

أما هالة صدقى فكانت موفقة بوجه عام فى دور صفية ، بشطريه القروى والعصرى ، فهى تتمتع بخاصية الحضور المسرحى ، والقدرة على تلوين أدائها وفقا لملامح الدور ، ولو أنها أدت الشطر الأول من الدور بطريقة تليفزيونية سواء فى اللهجة القروية أو الحركة اليدوية أو أسلوب التعبير ، كما أنها لم تشبع الموقف العاطفى بينها وبين الدكتور هندى ، ولا موقف الصراع بينها وبين عيسوى التمرجى وذلك فى الشطر الثانى من الدور ، واذا كانت تلك هى تجربتها الأولى فوق خشبة المسرح ، فعليها أن تبعد عينيها عن كاميرات التليفزيون ·

أما الوجه الجديد شريف حمدى فكان مفاجأة فى دور الدكتور شفيق بأدائه الثابت ، وحركته الطبيعية ، وانفعالاته الصادقة ، وقدرته على التعبير من خلال الموقف ، انه كسب حقيقى للمسرحية وللمسرح ·

أما عبد الهادى أنور فلم يكن موفقا على الاطلاق ، سواء فى دور السائق أو فى دور التمرجى ، كان منفعلا بلا مبرر ، صـاخبا بلا داع ، متشنج الحركة بما لا يستلزمه الدور ، على الرغم مما لديه من امكانيات أكبر فى الأداء التمثيلى ، وهذا على العكس من أبو الفتوح عمارة فى دور الغفير مصيلحى الذى كان متوازنا فى دوره ، مقنعا فى أدائه لهذا الدور ، وعلى الرغم من قلة ظهوره فوق المسرح ، الا أن حضوره كان أقوى من ظهوره . وتلك من أهم سمات الممثل الأصيل ·

وأخيرا فهذا عرض كوميدى جيد وجاد ، جاد بموضوعه الذى يربط الكوميديا بقضايا المجتمع ، وجيد بعرضه الذى يرد للكوميديا اعتبارها كفن يجمع بين متعة الفرجة والفكر فى اطار من الضحك النظيف ·

البعض يفضلونه فهلوى

بعد النجاح الجماهيرى الكبير الذى حققته مسرحية « الغبى وأنا » تجىء مسرحية « الفهلوى » ، لتحقق مثلما حققت هذه المسرحية من نجاح جماهيرى ، وكأنما مثل هذه الشخصيات الشاذة تصادف هوى فى نفس الجمهور ، فيقبل عليها مثل هذا الاقبال ، ويتجاوب معها كل هذا التجاوب

فاذا كانت الشخصية التمثيلية التى تقوم بأداء مثل هذا الدور ، لها حضورها الحى فوق خشبة المسرح ، وسرعة تجاوبها مع الجمهور ، تحقق النجاح من كلا جانبيه جانب الفكر وجانب الأداء ، أو جانب النص وجانب العرض ٠

أما لماذا تصادف مثل هـذه الشخصـيات ٠٠ الغبى ، والعبيط ، والساذج ، والغلبان ، والفهلوى كل هذا الصدى لدى الجمهور ، فذلك ما يسمونه فى علم النفس الحديث بالضحك الآلى أو الكوميديا المعكوسة ، حيث يضحك الانسان على ما فى الآخرين من عيوب ونقائص ، شعورا منه بأنه خال من مثل هذه العيوب أو النقائص ، فهو يضحك على من هو دونه لشعوره بالتفوق ، وعلى فشل غـيره لشعوره بالنجـاح ، أى أنه يسقط ما يخافه ويخشاه على الآخرين ، ظنا منه أنه بمنأى عما يثير ضحكه فى هؤلاء الأغبياء ٠

وتلك هى الشخصيات الكوميدية التى اعتمد عليها أساطين التاليف المسرحى من أريستوفان الى بلاوتوس ، ومن شكسبير الى موليير ، ومن

أوسكار وايلد الى برنارد شو ، بل تلك هى الكوميديا التى اعتمد عليها الفودفيل الفرنسى ، والتى وجدناها فى مسرحيات جورج فيدو ، ومارسيل بانيول ، ورينيه فوشوا ، وجول ريمون ٠

ومالى أذهب بعيدا وهذا هو نجيب الريحانى ، أبو الكوميديا المصرية ، يتقمص مثل هذه الشخصيات ، التى أقام عليها أفخم مسرحياته الكوميدية ، والتى لا لاتزال ينبوعا لا ينضب لمسرحنا الكوميدى ٠

أقول هذا كله فى مطلع كلامى عن الكوميديا المسماه « الفهلوى » التى تقدمها احدى فرق القطاع الخاص على مسرح سيد درويش بالاسكندرية فتلاقى من النجاح الجماهيرى ما لاقته مسرحية « الغبى » عندما عرضت بالقاهرة ، وتبرير الربط بين المسرحيتين يرجع الى بطلهما النجم الكوميدى سيد زيان باعتباره الركيزة المحورية فى كل من المسرحيتين ، وربما كان هو نفسه على وعى بهذا الرباط الكوميدى ، حيث يعقد مقارنة بين الغبى والفهلوى ، فالغبى هو من يفترض الغباء فى الآخرين ، ويعاملهم من منطق أنه ذكى ، وتكون النتيجة فشل حساباته ومخططاته فى أكثر الأحايين ، لأن الناس جميعا ليسوا أغبياء ٠

أما الفهلوى فهو الذى يفترض الذكاء فى الآخرين ، ويعاملهم من منطلق أنه غبى أو أقل ذكاء ، لذلك كثيرا ما تنجح توقعاته ، لأنه يستفيد من غـرور الآخرين واعتزازهم بذكائهم ، فينفـذ من كل ما يتساقط من سلوكهم من ثغرات ٠

وحول هذا المعنى تدور هذه المسرحية « الفهلوى » التى تتخذ من « خميس جمعة » محورا ترتكز عليه وتدور حوله ، فهو يعمل سائقا فى مدرسة تعليم القيادة التى يديرها « الأسطى غلاب » ، والذى يعامله كما الغبى أو العبيط أو الأبله ، ويحـاول أن يلقنه دروسـا فى التعامل مع الزبائن ، ممن يلتحقون بالمدرسة لتعلم القيادة ، ويدرك الفهلوى « خميس جمعة » مدى الغباء الذى يشع من عينى معلمه غلاب ، ولكنه يفترض فيه الذكاء ، وكلما تمادى خميس فى معاملة غلاب على أنه ذكى ، تمادى غلاب فى معاملة خميس على أنه غبى ، ومن خلال الحوار بين الاثنين يتولد ثنائى غريب ومتناقض ، وعلى درجة كبيرة من الكوميديا والاضحاك ٠

ويصاب خميس فى حادث تصادم ، أو بالأحرى تصاب سيارته ، التى هى سيارة المدرسة ، وينتج الحادث عن السرعة الزائدة التى كانت تقود بها « فيفى » سيارتها المرسيدس ، بعد أن « زوغت » من الجامعة وذهبت الى السينما ، لمشاهدة فيلم من أفلام الاثارة ، وتعترف فيفى بمسئوليتها

عن الحادث ، وتتعهد بدفع التعويض اللازم عن اتلاف سيارة « خميس » وتعطيه عنوان « الفيللا » حيث يقابلها ويتقاضى التعويض ٠

ويحضر « الأوسطى غلاب » الى فيللا رجل الأعمال رضوان بك لمقابلة « درية هانم » عمـة فيفى ٠ وكل آماله أن يتقاضى ألف جنيه تعويضـا عما أصاب السيارة ، وتقنع فيفى عمتها بكتابة شيك بالمبلغ المطلوب ، فيطير غلاب فرحا ، ولكن خميس يتدخل فى الموضوع ويقنع غلاب بطلب المزيد ، تعويضا عما أصابه من أضرار ، فقد فقد السمع ، وفقد النطق ، وكسرت ساقه ، وصار بقايا انسان ٠

وتشك درية هانم فى الموضوع الى أن تكتشف نصب خميس واحتياله فتطرده من الفيللا مهددة باستدعاء رجال الشرطة ، ولكن غلاب يعود فى اليوم التالى آسفا متأسفا ، ليقنع درية هانم بأنه ضحية هذا « الفهلوى » الذى طرده من العمل ، وجـاء بوالدته الست أم خميس لكى تعتذر لها عما بدر من ابنها من سوء تصرف ٠

وما أن تقتنع درية هانم حتى تكتشف أن أم خميس هذه ليست سوى خميس نفسه ، وقد جاء متنكرا فى زى امرأة عجوز ، فتطرد الاثنين من الفيللا بعد أن توصى الخدم بضرب كل منهما ضربا مبرحا ٠

وتعلم فيفى بما جرى فتأسف لما حدث للمسكين خميس ، وتتصل به فورا بعد أن تخطر ببالها فكرة جنونية ، نتيجة لتأثرها بأفلام الاثارة ، اذ تعرض عليه الزواج بعد أن أعرض عنها خطيبها « رشدى » وأعرض عنها كل العرسان ، خوفا من تليفونات التهديد التى تصلهم من مجهول يسمى نفسه « كيوبيد » يهدد بقتل كل من يتقدم للزواج من فيفى ، فهو لا يحتمل أن يتزوجها أحد غيره ٠

وبعد أن تفقد « فيفى » الشجاعة والرجولة فى كل من يتقدم لها ، وبعد أن يستبد بها الفضول لمعرفة العاشق المخبول ، تعرض الفكرة على خميس الذى يرفضهاالأول وهلة ، لعدم قدرته على استيعابها ، ثم يقبلها بعد ذلك ، حينما تؤكد له فيفى أنها تحبه ، ولا تقيم وزنا للفروق الطبقية، أو الملابسات الاجتماعية ٠

ويقع الخبر كما الصاعقة على كل من فى الفيللا ، على عمتها « درية هانم » وعلى الطباخ « عبده » ، وبائع الجرائد « حسنين » ، وكبير الخدم الذى يسميه خميس « الأيام » بل ان الخبر يقع كما الصاعقة أيضا على « غلاب » الذى يحاول جاهدا أن يعرف السر وراء اختيار فيفى لهـذا

الغبى • ويمارس هوايته القديمة فى التنويم المغناطيسى ، محاولا أن ينتزع السر من أحشاء درية هانم ، التى تعبث به وتوحى اليه أن خميس وراءه بئر للبترول ، وأن هذا البئر هو السبب فى ذلك الزواج •

ويصل « رضوان بك » من سفره الى الخارج ، ويفاجأ بالخبر ، وبعد أن كان يسخر من خميس ويهزأ به ويصر على طرده من الفيللا ، تهمس درية هانم فى أذنه بحقيقة الأمر ، فيوافق فى النهاية ، ويتفق مع خميس على ليلة الخميس لعقد القران •

ولكن غلاب الذى لا يكف عن محاولة اكتشاف السر ، يكتشفه فجأة عندما يسقط فى يده خطاب من خطابات « كيوبيد » التهديدية ، فيقرر أن يطلع خميس على الموقف كله ، الا أن درية هانم ورضوان بك ، يلقيان القبض على غلاب ، ويوقعانه فى الأسر ، بين أيدى الخدم ، حتى لا يتصل بخميس ، والى أن تنتهى ليلة عقد القران •

ويحضر خميس الى الفرح هو وأهالى الحارة ، ويكتشف أن الحفل بلا مأذون فيرسل بأحد أصدقائه لاحضار المأذون ، وفجأة يدوى طلق نارى ، يصيب خميس فى ذراعه ، ويتضح أن مصدر اطلاق النار هو « كيوبيد » العاشق المخبول ، الذى لا يتصور أحدا غيره يتزوج من فيفى ، وتكون المفاجأة عندما يكتشف الجميع أن هذا « الكيوبيد » هو « حسنين » بائع الجرائد الذى هام حبا بفيفى ، ولم يعرف طوال هذه الأعوام كيف يفصح لها عن هذا الحب •

ويدرك خميس أبعاد اللعبة ، وكيف كان كما خروف العيد الذى يضحون به فى ليلة الفرح ، من أجل فكرة سينمائية مجنونة ، هى اكتشاف سر كيوبيد ، وبعد أن يعطى خميس للجميع ، وعلى رأسهم فيفى ، درسا فى الأخلاق ، يصارحها بأنه لم يكن غبيا حتى يصدق اللعبة ، ولكنه كان « فهلوى » حاول أن يلعبها حتى النهاية بدليل جواز السفر الذى أعده فى جيبه ، لكى يهاجر الى كندا بحثا عن الانسان الجديد فى البلد البعيد •

وبهذه النهاية غير السعيدة ، تنتهى هذه المسرحية السعيدة « الفهلوى » التى كتبها مؤلفها الشاب أحمد الابيارى ، لكى يظهر فيها موهبة حقيقية فى التأليف الكوميدى ، تمثلت فى رسم الشخصيات ، وخاصة الثنائى المتناقض ، المكون من خميس الفهلوى وغلاب الغبى ، وما دار بينهما من حوار لا يخلو من الذكاء الكوميدى ، ولا يعدم الحس الفكاهى ، وكذلك فى رسم شخصية فيفى ، وتبرير سلوكها الطائش

بتزويغها من الجامعة ، وولعها بالأفلام البوليسية ، وتهورها فى قيادة السيارات الا أن دور هذه الفتاة ولا أقول شخصيتها كان فى حاجة الى المزيد من التعميق والتطوير ، لا باعتبارها الوجه الآخر للصورة وكفى ، ولكن باعتبارها نمطا جديدا لبعض فتيات العصر ، ممن يعشن على هامش الحياة ، ويقفن عند السطح الخارجى للأشياء ، ويتسببن فى تشكيل ظاهرة غير سوية لفتاة المجتمع العصرى ·

وربما كان ذلك من أجل اشباع دور درية هانم التى على الرغم من عمق دورها فى المسرحية ، الا أن شخصيتها لم تكن بمثل هذا العمق ·

أما شخصية رضوان بك ، فهى شخصية عادية فى اطار دورها العادى ، لا يقدم ولا يؤخر فى مجرى الأحداث ·

وأما شخصية حسنين بائع الجرائد فهى شخصية غير مقنعة وغير مبررة ، فلا يعقل من ممثل هذه الشخصية بحدود وعيها الثقافى أن تتقمص دور كيوبيد ، ولا يتصور بحدود مستواها الاجتماعى أن تفكر فى حب فيفى ، كنت أتصور هذه الشخصية طالبا فاشــلا من زملاء فيفى فى الجامعة ·

هذه وان كانت فكرة تنكر هذه الشخصية على هيئة شجرة فكرة ظريفة وجديدة على خشبة مسرحنا ، تخرجنا من الاطار الواقعى التقليدى لرسم الشخصية الى حيث محاولات التجريب فى المسرح الحديث ، خاصة وأن جنون هذه الشخصية وخبلها كان مبررا كافيا لتنكــرها فى زى شجرة ·

ولا تنسينا هذه الشخصيات جميعا شخصية أم خميس ، أو بالأحرى شخصية خميس متنكرا فى هيئة امرأة عجوز ، لقد عرف المؤلف أحمد الأبيارى كيف يرسمها بذكاء ومهارة ولو أنها من آثار مسرح اسماعيل يس الذى طالما رسم له أبو السعود الابيارى هذه الشخصية مرارا وتكرارا ·

على أن أهم ما فى هذا النص الكوميدى هو حرص المؤلف على تطعيمه بشىء من النقد الاجتماعى واللذع الأخلاقى ، فى محاولة انتقادية هادفة لأن يقول شيئا يستهدف الاصلاح ، وحتى لا يكون مجرد نص اضحاكى ، يبتغى الضحك من أجل الضحك ، وبالتالى من أجل لا شىء ·

ويجىء المخرج الظاهرة السيد راضى ليخرج هذا النص ، وله فى السوق أربع مسرحيــات تعــرض فى وقت واحد ، هى « قســـمتى »

لفؤاد المهندس ، و « فتش عن المرأة » لأمين الهنيدى و « الناس اتجننت » لحمد عوض وهذه المسرحية « الفهلوى » لسيد زيان ، وهى قدرة خارقة على الانتاج الكمى وان جاء فى بعض الأحيان على حساب الكيف الفنى ٠

ولو أن السيد راضى عموما كان موفقا فى تجسيد هذا النص فوق المسرح ، وتجلى هذا التوفيق فى موازنته الدقيقة بين ما فى النص من جرعة كوميدية وما فيه من رشفة فكرية ، حيث النقد الاجتماعى فى اطار الموقف الكوميدى ، واللذع الأخلاقى من خلال الشخصية الفكاهية ، اما المغنى ففى ثنايا الحوار ٠

ولم يلجأ الى الابهـــار الاخراجى بوسائل خارجـة عن الكلمـة ، وانما الكلمـة بذاتها تجسـد نفسها اما من خلال الموقف ، أو من داخل الشخصية ، أو من واقع الحدث على الرغم من براعته فى تحريك شخصية الشجرة ، ومهارته فى تقديم الشخصيات ، وخاصة شخصية الفهلوى ٠

وان كنت لا أدرى لماذا جاء العمل فى فصلين اثنين ، بدلا من ثلاثة فصول ، خاصة وأن الفصل الثانى كان أطول بكثير من الفصل الأول ، وكان من الناحية الفنية يمكن أن يقسم الى فصلين بدلا من التقسيم بواسطة الاضاءة ، وبذلك تجىء المسرحية فى ثلاثة فصول ٠

عموما ، عرف السيد راضى كيف يستفيد من الديكور الفنى الذى صممه الفنان عبد ربه ، والذى كان يوحى بالفخامة والجمال ، ويشعر بالبهجة والفرح ٠

كما عرف كذلك كيف يستثمر الأغانى التى وضعها الشاعر كمال عمار ، وقام بتلحينها الموسيقى جورج أنور ، وخاصة أغنية « الفهلوى » التى جعلها « تيترا » للمسرحية ، وأغنية « سواق السواقين » التى كانت من أطرف أغانى العرض المسرحى ٠

ولا شك فى أن الموسيقى الحية التى قادها جورج أنور أضفت حيوية على العرض كله ، لا فى الافتتاحية فحسب ، ولكن لدى دخول الشخصيات، ولدى التركيز على بعض المواقف ، وان كان لحن الفالس الذى رقص عليه سيد زيان بمصاحبة مظهر أبو النجا يذكرنا بأحد أفلام ليلى مراد وأنور وجـــدى ٠

ويجىء الأداء التمثيلى الذى يقف على قمته النجم الكوميدى سيد زيان فى دور خميس جمعه « الفهلوى » فيؤدى هذا الدور بحضور كوميدى قوى،

وأداء تمثيلي متميـز ، يؤكد قدرته على التنقل من دور الى دور بسـهولة لا ينقصها التعميق ، وبساطة لا يعوزها الوعى ، ولقد برع سيد زيان فى أداء مشهد المرأة العجوز ، ذلك المشهد الذى أصبح ظاهرة مقررة على كل ممثلى الكوميديا ، وكأنما هو دور هاملت فى المسرح التراجيدى ، الذى يجد الممثل لزاما عليه أن يؤديه حتى يثبت لنفسه وللجمهور وصوله الى مرحلة النضوج الفنى ٠

أما اللوحة الانتقادية التى انتقد فيها سيد زيان الأغنية المصرية ، وما وصلت اليه كلماتها من اسفاف وابتذال ، على كافة المستويات العاطفية والوطنية والشعبية أو الفولكلورية ، فكانت على درجة كبيرة من الروعة والبراعة معا ، ولو أننى كنت أفضل أن تجىء هذه اللوحة فى صورة مشهد تمثيلى حوارى بينه وبين فيفى ، بدلا من أن ينساب هو فى مونولوج طويل، وتظل هى واقفة تستمع اليه كما لو كانت واحدة من الجمهور ٠

ثم يجىء الممثل اللامع مظهر أبو النجا فى دور غلاب ، ليؤدى هذا الدور بطريقته المتميزة ، وحضوره القوى ، وسرعة تجاوبه مع الجمهور ، وكان بارعا فى تفهم أبعاد هذا الدور والتموج معه هبوطا وصعودا ، كما كان أكثر براعة فى تقمص تلك الشخصية الشعبية التى تجمع بين الجشع والشهامة ، وعند اللزوم تغلب عليها شهامة أولاد البلد بكل ما فيهم من أصـالة ٠

وأما الفنانة الكوميدية نبيلة السـيد ، فقد قامت بدور درية هانم كعادتها فى القيـام بمثل هـذه الأدوار ، من حيث الاكتفاء بقـدرتها على الاضحاك ٠ وبخفة ظلها على المسرح ، واحساسها بأن كل ما تقوله يضحك الجمهور ، وهذا ما أسميه التمثيل على الواقف ، أو على الطاير ، من خلال الانفعال الحقيقى بالدور ، ولا من خلال معايشة الشخصية من الداخل ٠

أما الممثلة الصاعدة فيفيان التى قامت بدور فيفى فكانت معقولة فى حـدود دورها ، مقبـولة فى الاطار الذى رسمه لها المؤلف وجسـده لها المخـرج ٠

مهما يكن من شىء ، أو بالرغم من كل شىء ، فان « الفهلوى » عمل كوميدى نظيف يخلو من الاسفاف ومن الابتذال ، ويحاول أن يقول شيئا تسمعه الأذن ويصور شيئا تراه العين ، وينتقد أشياء يرتاح لنقدها الضمير٠ وخير للمسرح أن يقول شيئا من أن يصمت على الاطلاق ٠٠ أليس كذلك ؟



الجريمة ٠٠ ريا والعقاب ٠٠ سكينة

كما المآسى الاغريقية القديمة ٠٠ اليكترا وميديا وكليتمنسترا ، تلك المآسى العنيفة التى واجهت فيها المرأة الأسطورية قدرها ، دون أن تملك بازائها لا الهرب ولا المفر ، تجىء مأساة ريا وسكينة لا كما صاغها الخيال الأسطورى ولكن ما نسجتها خيوط الواقع ، وغزلتها أصابع الأيام ، لتكون مأساة من أبشع المـآسى التى اهتز لها ضـمير المجتمع المصرى فى فتـرة العشرينات من هذا القرن ٠

فهنا جريمـة من الجرائم التى ارتج لها مجتمعنا فى تلك الفترة ، وتناقلتها الأفواه وصورتها الأقلام ، حتى صارت جزءا من تاريخ هـذا المجتمع ٠ واذا كانت السينما المصرية قد سجلتها فى أواخر الأربعينيات ، فها هو المسرح يعود اليها ليجسدها فى مطالع الثمانينيات ٠

ولكن ٠٠ ما هو الجديد فى تذكير الناس بهذه الجريمة القديمة ؟

هذا هو السؤال الذى يحاول المؤلف بهجت قمر أن يجيب عنه ، من خلال معالجته المسرحيـة لهذه الجريمة المروعة ، البالغة العنف والعميقة الدهاء ، جريمة الفقر والقهر ، جريمة الغدر والثأر ، جريمة الحب القاتل والحب المقتول !

انها ثمرة فاسدة من ثمار العلاقات الأسرية المتهرئة فى المجتمع ، حيث يفكر الأب فى الزواج من امرأة أخرى ، تعيش مع زوجته الأولى التى أنجب منها بنتين كبراهما ريا وصغراهما سكينة ، وبعد أن امتلكت الزوجة الثانية ، أمونة ، قلب الرجل حاولت التخلص من حيـاة زوجته الأولى ،

فما كان منها الا أن كتمت أنفاسها بفوطة مبللة بالماء ، على مرأى من ابنتها الكبرى ريا ، التى دفنت المشهد فى أحشائها بعد أن دفنت أمها فى القبر ، ولم تستطع من فرط الخوف أن تبوح بكلمة واحدة ·

الا أن زوجة الأب بعد أن تخلصت من « ضرتها » رأت أن تتخلص من ابنتيها حتى يخلو لها الجو ، ولا مانع من أن يكون ذلك من خلال صفقة ، تبيع فيها « ريا » للبرنس شريف ، فتعمل خادمة فى السراى ، حتى يسلبها عرضها ، وبعد أن يتحرك الجنين فى أحشائها توهمها والدة شريف بأن ابنتها ولدت ميتة ، وتطردها من السراى حتى لا تشهر بها أمام الجميع ·

أما الأخت الصغرى سكينة فكانت قد باعتها زوجة أبيها لرجل طاعن فى السن ، فلم تستطع ابنة الأربعة عشر ربيعا أن تعاشر من بلغ الستين من عمره وصار فى خريف العمر ·

وهكذا اضطرت الأختان الى ترك بلدتهما الصغيرة الى المدينة الكبيرة الى الاسكندرية ، حيث لا يعرفهما أحد ولا يعرفان أحدا ، وحيث اشتغلتا « بالدلالة » أو التكسب من بيع الأقمشة الحريرية النادرة لنساء حى قسم اللبان ، الذى يقع فيه سكنهما لصيقا بالقسم مباشرة ، وتقع سكينة فى حب عبد العال الجرجاوى وكيل أومباشى القسم الذى لا يحبها بمقدار ما تحبه ، بينما يقع حسب الله صاحب البيانولا فى حب ريا التى لا تحبه بمقـدار ما يحبها ·

والى هنا يكون المؤلف بهجت قمر قد فرش الجو الدرامى الذى تقع فيه الأحداث ، ويكون قد قدم الشخصيات المحورية التى تدور حولها هذه الأحداث ، ويبدأ الحدث الدرامى بزيارة أمونة المفاجئة لهما فى هذا البيت ، لقد مات عنها زوجها ، وجاءت لكى تبتز الأختين بالاتجار فى تزويجهما للمرة الثانية ، ويقع الشجار بين النسوة الثلاث ، فتستعيد ريا الحادث المروع فى حياتها عندما أطبقت زوجة أبيها على أمها تكتم أنفاسها بالفوطة المبللة فلا تملك الا أن تعيد المشهد وهى فى حمى الذكرى فتخمد أنفاس المرأة ·

لقد دفعت ريا دفعا الى ارتكاب هذه الجريمة ، وأسقط فى يدى الأخت الصغرى سكينة ، وراحت الأختان تفكران فى سبيل الخلاص ، وقد تراقص أمام عيونهما حبل المشنقة ، ولكن من غير حسب الله العاشق الولهان ، يمكن أن يكون رجلهما فى هذه المحنة ، بعد اغرائه بالزواج من ريا وتوريطه فى هذه الجريمة ·

وبالفعل يتم الزواج كما يتم اختفاء معالم الجريمة ، ولكن هل يداوى الاثم بالجريمة وهل يكفى الندم ثمنا للغفران ؟

لقد دفعت الأختان الى ارتكاب جريمتهما الأولى ونجحتا فى امتصاص صدمة الجريمة ، وفى تبريرها نفسيا واجتماعيا ، فصار من الســهولة بالنسبة لهما أن يرتكبا الجريمة الثانية ، وكأنما الجريمة لا تلد الا الجريمة، كما أن الهرة السوداء لا تلد الا قطا أسود ، أما الضحية الثانية فكانت أم بدوى الدكرورى صاحبة البيت الذى تقيم فيه الأختان ، وهى السيدة التى دأبت على تنغيص حياتهما ، وعلى الشكوى منهما لدى قسم البوليس ، الى أن زجت بنفسها فى ظروف جريمتهما الأولى ، وصممت على النزول الى البــدروم ، حيث دفنت أمــونة ، فما كان لها الا أن لاقت حتفها بنفس الطريقة ٠٠ الفوطة المبللة ، وفى ذات المكان ٠٠ بدروم البيت ٠

وتوالت الجرائم ، فى سبيل الحصول على المصوغات الذهبية حتى صار القتل بالنسبة الى الأختين نوعا من الاعتياد ، بل من ممارسة العمل من أجل الحياة ٠

وتفزع المدينة من عصابة خطف النساء ، واختفائهن بين يوم وليلة ، الى أن تقع ألفت ابنة شريف بيه فى يدى الأختين ، ويحن الدم ، ريا ترفض قتل الفتاة الجميلة البريئة ، وسكينة تصمم على قتلها فهى ليست أفضل من غيرها ، والحلى الماسية التى تضعها فى صدرها وفى يديها تغرى بارتكاب الجريمة ، والجريمة فى النهاية هى الجريمة ٠

ويدب الخلاف بين الأختين ، فى الوقت الذى يكون فيه الأب قد قلب الدنيا كلها بحثا عن ابنته ، حتى يصل الى قسم اللبان ، ويلتقى بالشاويش عبد العال الذى يرثى لحاله ، ويصعد به الى بيته لكى يستريح قليلا من هول الصدمة ، وفى البيت يكون اللقاء الدرامى بين ريا وبين شريف ، الذى تتعرف عليه ، ويتعرف عليها ، ويشرح لها كيف أنه كان يحبهــا بالفعل ، وكيف كان يبحث عنها فى كل مكان ، وكيف حالت أمه دون زواجه بها ، وكيف أن ألفت هى ابنتها وسوف تزف الى عريسها بعد أيام ٠

وترتاع ريا لهول الصدمة ، وفى محاولة يائسة تجرى الى الغرفة التى أخذت سكينة اليها الفتاة ، وما أن تصل ريا الى باب الغرفة حتى تخرج منها سكينة وعلى وجهها صورة المأساة ، لقد كانت ريا هى الجريمة ، وكانت سكينة هى العقــــاب ٠

وبهذه النهاية المأساوية تنتهى أحداث المسرحية ، ريا وسكينة ٠٠ أجمل وأكمل ما كتب المؤلف بهجت قمر حتى الآن ٠

ولقد نجح المؤلف فى تخفيف حدة المأساة ، باضاء العنصر الكوميدى

سواء فى بعض المواقف أو فى بعض جمل الحوار ، وفى اضافة جانب الترويح سواء فى بعض الأغانى أو فى بعض الاستعراضات ٠

غير أن نجاحه الحقيقى يتمثل فى تبرير سلوك الأختين ريا وسكينة بابزاز الدوافع النفسية لارتكاب الجريمة ، وتهيئة الظروف الاجتماعية التى دفعت بهما الى مثل هذا السلوك الاجرامى ، هذا بالاضافة الى قدرته على اطلاق الحدث الرئيسى فى الوقت الدرامى الملائم ، وتطوير مراحل الحدث على امتداد المسرحية بالاضافة كذلك الى حفاظه على الواقع التاريخى من خلال رسم الشخصيات وجمل الحوار ، وأسلوب التعبير بوجه عام ٠

وقد نعيب عليه بعض جمل الحوار ، وخاصة تلك التى يذكرنا فيها بالفيلم السينمائى الذى يحمل عنوان مسرحيته ، والذى قامت ببطولته الفنانتان نجمة ابراهيم وزوزو حمدى الحكيم ، لما فى ذلك من كسر للايهام المسرحى واحداث نوع من التغريب الذى لا يتسق وهذه المسرحية الواقعية، كما قد نعيب عليه ابقاء الجثة طوال المشهد الثالث من الفصل الأول ، وادارة الحوار الكوميدى على جثة هامدة ، مما يحدث نوعا من التأرجح الوجدانى لدى المتفرج بين عنصر المأساة حيث الجثة والجريمة ، وعنصر الكوميديا حيث التفكك والسخرية ، هذا فضلا عن كثرة الألفاظ السوقية المسفة والعبارات الجنسية البذيئة ٠

ومثل هذا يقال فى الفصل الثانى ، حيث مشهد اخفاء الجثة والتنقل بها من غرفة الى غرفة ، فى نوع من الاضحاك الكوميدى ، لا يخلو من الاسفاف اللفظى والتلميح الجنسى ٠

ويجىء الاخراج الذى تصدى له المخرج السينمائى حسين كمال ، لكى يدل على تمرسه بفن الاخراج المسرحى ، وقدرته على مخاطبة جمهور المسرح ، وصحيح أنه كان قد سبق له اخراج عدة مسرحيات مثل ثورة شعب ، وخان الخليلى ، وبمبه كشر ، الا أنه انقطع عن المسرح طويلا لكى يعود اليه هذه المرة بوعى أعمق ورؤية أكثر شمولا ٠

وقد تجلى نجاح حسين كمال فى المزج بين عنصر المأساة والملهاة فيما يعرف بالتراجيكوميدى ، حيث تخفف الكوميديا من حدة المأساة ، وحيث تعمق التراجيديا من أحداث الملهاة ، كما تجلى نجاحه فى الحفاظ على توازن الايقاع سواء بين المشاهد داخل الفصل الواحد ، أو بين الفصول الثلاثة داخل المسرحية بحيث لا يشعر المشاهد بأى نوع من الملل الناتج عن بطء الايقاع ٠

والذى نجح فيه بعد هذا وذاك هو الدقة والأمانة فى نقل المناخ التاريخى الذى وقعت فيه الأحداث ، سواء فى مشهد قسم اللبان ، أو فى المشاهد التى جرت فى بيت ريا وسكينة ، أو فى الحى المعروف بزنقة الستات بالاسكندرية ، ولقد ساعده فى ذلك الديكور المدروس بعناية ، الذى قامت بتصميمه نهى برادة ، فعرفت كيف تنثر فتاة العشرينات على أماكن الأحداث ، صورة الملك فؤاد ، والعلم الأخضر ذا الثلاث نجوم ، والكراسى ذات التصميم التقليدى ، فى قسم اللبان ، وحيث الكراسى الخيزران والأرائك المستطيلة والغرف ذات الأبواب وصينية القلل القناوى ، فى مسكن ريا وسكينة ، وحيث وكالات بيع الأقمشة ، والتصاق المحلات بعضها بالبعض الآخر ، وشكل المذياع التقليدى القديم فى حى زنقة الستات ، على أن الأهم من هذا كله ، هو كفاءة التصميم الديكورى فى مساعدة المخرج على سرعة التنقل بين المشاهد ، وانسيابية الحركة داخل كل مشهد ، سواء فى المشاهد الازدواجية أو فى مشاهد حشد المجاميع ٠

ولا يكاد الديكور ينفصل عن الأزياء فى الايحاء بالبعد التاريخى ، وهو ما نجحت فيه الفنانة الراقصة فريدة فهمى ٠

كل هذا مما يحسب حقا للمخرج حسين كمال ، ولكن الذى يحسب عليه هو محاولته اضفاء عنصرى الغناء والاستعراض على المسرحية ، على نحو يجعل منها مسرحية غنائية استعراضية ، فاذا كانت التيمة الأساسية فى المسرحية هى تيمة المأساة الواقعية الاجتماعية ، رغم محاولة المؤلف تخفيف حدة المأساة بمزجها بالعنصر الكوميدى ، فلا يمكن أن يجىء المخرج لكى يحملها عنصر الغنائية الاستعراضية ، فالغنائية ليست فى نسيج العمل الدرامى ، والاستعراضية ليست من بنية الشخصيات ولا من طبيعة الأحداث ، وهذا هو التناقض الصارخ الذى وقعت فيه الرؤية الاخراجية ٠

ان الدراما الغنائية الاستعراضية ليست هى المسرحية الواقعية الاجتماعية مضافا اليها الغناء والاستعراض ، ولو كان الأمر كذلك لصارت كل مسرحية عادية مسرحية غنائية استعراضية ، وعلى ذلك فالغناء والاستعراض فى الدراما ليس مجرد أسلوب فى التعبير الاخراجى ، ما لم يكن جزءا أساسيا وضروريا فى بناء المسرحية الفكرية ، وفى طبيعة حدثها الدرامى ، وفى نسيج حوارها التمثيلى انه ايقاع الدراما نفسها ، ايقاع العمل ككل ٠

ولا يكفى وجود مطربة كبيرة من طراز شادية لكى تكون المسرحية غنائية استعراضية ، خاصة وأن البيانولا وصاحبها حسب الله ، كان هامشيا فى المسرحية ، ولم يكن أساسيا على الاطلاق ٠

وكنت أفضل للمخرج أن يجعل من التابلوهات الاستعراضية اطارا خارجيا للعمل يستهل به الفصــول الثلاثة ، دون أن تكون فى صميم التكوين الدرامى ، ودون أن يمنعنا ذلك من الاشادة بروعة التصميمات الراقصة التى وضعها الفنان محمود رضا سواء فى افتتاحية المسرحية ، أو فى استعراض الاشاعات ، أو فى رقصة الزار ٠ ولا يمنعنا ذلك أيضا من الاشادة بالألحان الجميلة والمعبرة التى وضعها الفنـــان الكبير بليغ حمدى ، والتى أشاعت الحيوية والحياة فى كلمات الشاعر عبد الوهاب محمـد ، وخاصة فى لحن زنقة الستات ، ولحن الاشاعات ، وأغنيــة « ناسبنا الحكومة » وديالوج « حاجة تجنن » ٠

وننتقل الى الأداء التمثيلى الذى حشد له المخرج طاقما ممتازا ومتميزا من الكفاءات الفنية العالية ، التى وضعت فى أدوارها بتوفيق ونجاح ، والتى شكلت فيما بينها نسيجا متجانسا ومتكاملا ، فى طليعتهم بطبيعة الحال النجمة السينمائية شادية التى تقف لأول مرة على المسرح ، وكأنما قد تمرست به أعواما طويلة ، فلقد عرفت كيف تمثل دور « ريا » على كافة المستويات على مستوى الأداء التراجيدى كما فى المشهد الخيــالى الذى تطرح فيه قضيتها أمام القاضى ، وكما فى مشهد المواجهة بينها وبين شريف بيه ، وكما فى مشهد الحنين الى ابنتها ألفت ومحاولتها الهروب من ارتكاب جريمة قتلها ، وعلى مستوى الأداء الكوميدى كما فى مشهد زواجها من حسب الله ، وكما فى مشهد توريطه فى اخفاء معالم جريمة قتل أمونة ، وكما فى مشهد الحوار بينها وبين الحاج جميل فى زنقة الستات ، هذا بالاضافة الى مشاهد الغناء الحى والاستعراض الراقص ٠

لقد استطاعت شادية من خلال قوة حضورها الفنى ، وبراعة أدائها التمثيلى ، وقدرتها على استيعاب دورها بتوازن واتزان كاملين ، أن تشكل مفاجأة كبرى لنقاد المسرح وجمهوره جميعا ٠

أما الفنانة سهير البابلى وهى ابنة المسرح بل سيدة المسرح ، فكانت غاية فى روعة الأداء التمثيلى ، من خــلال تقمصها لشخصية سكينة ، وقدرتها على استيعاب الدور وتجسيده من خلال الحيوية فى الأداء والتمكن من التعبير ، سواء الأداء التراجيدى أو الأداء الكوميدى ، لقد كانت بارعة فى المعركة التى افتعلتها مع شريف بيه وابنته ألفت فى زنقة الستات ،

وكانت رائعة فى الافصاح عن مكنون حبها لعبد العال ، وكانت مروعة فى صمتها الناطق بعد أن قتلت ألفت بكلتا يديها موقعة بأختها ريا أقصى ألوان العقاب ، غير أن مبالغتها فى أداء بعض المشاهد واعتمادها على رعشة كتفيها وثنى ذراعيها كان يوحى فى بعض الأحيان بأنها مصـابة بمرض عصبى ، وأن سلوكها الاجرامى هو نتاج لهذا المرض ، على الرغم من تناقض ذلك مع طبيعة دور سكينة ، وهو ما كان ينبغى أن تتنبه له فنـانة فى مستوى سهير البابلى ٠

ثم يجىء الفنان القدير عبد المنعم مدبولى ، ليكون قمة فى التعبير عن دور حسب الله ، بكل ما فى هذا الدور من عناء ومعاناة ، من فقر وقهر ، من حب يائس وتضحية عاجزة ، لقد استطاع بما فى تعبيره الصوتى من تهدج ، وبما فى قسمات وجهه من ارهاق ، وبما فى حركته من ترهل ، أن يفى بأبعاد هذا الدور وأن يضفى عليه الكثير من فنه الكبير ، وان كانت طبيعة دوره فى الفيلم السينمائى « مولد يا دنيا » الذى أخرجه نفس المخرج حسين كمال ، لهذا كنت أفضل لأدائه التمثيلى أن يجىء متميزا فى كلا الدورين ٠

الى أن يجىء الفنان « حمدى أحمد » فى دور الشاويش عبد العال ، قطعة حية من واقعية التعبير ، وقدرة فائقة على تقمص الدور ، وأداء طبيعى يجمع بين البسـاطة والعمق ، بين الانسيابية والوعى ، بين الاضحاك والابكاء معا من خـلال الموقف ٠ ان دور عبد العال الجرجاوى من أهم الأدوار التى تحسب لهذا الفنان فى تاريخه المسرحى ٠

ان مسرحية « ريا وسكينة » بعد كل شىء ، تعد علامة متميزة فى تاريخ مسرح الفنانين المتحدين ، ونقطة تحول فى مسيرة المسرح التجارى، واضافة حقيقية الى حصاد مسرحنا المصرى الحديث ٠



هل حقا .. أنت حر ؟

« ليس فى لغات البشر كلمة تخفق لها القلوب قدر ما تخفق لكلمة الحرية . ولكن ليس بين مشاكل البشر مشكلة حارت لها الأفهام قدر ما حارت لمشكلة الحرية ، وعلى الرغم من أن الانسان هو الموجود الوحيد الذى يشعر بأنه حر ، فانه الموجود الوحيد الذى لا يكاد يكف عن تكذيب شهادة شعوره ، واضعا وجوده نفسه موضع التساؤل » .

ولقد حاول الانسان أن يحطم كل القيود لكى يثبت لنفسه أنه حر ، ولكنه سرعان ما وجد نفسه وحيدا لا تستند حريته الى شىء .

ثم خيل اليه أن لديه من الارادة ما يستطيع معه أن يبرهن عمليا على حريته ولكنه سرعان ما وقع فريسة فى قبضة الانتحار ، الذى هو قضاء على كل ارادة وكل حرية .

واذن فكيف لا تكون « الحرية » مشكلة المشاكل ، وهى كما يقول مفكرنا الفلسفى الراحل الدكتور زكريا ابراهيم فى كتابه « مشكلة الحرية » هى سر الوجود الانسانى الذى هو فى صميمه تأرجح بين الوجود والعدم ، ولغز ذلك الكائن العجيب الذى لا هو بالجماد ولا هو بالحيوان ، ولا هو يا لاله ؟

حقا ان الحرية ليست حلا أو جوابا ، بل هى اشكال أو تساؤل ، وقد ينتهى بنا التساؤل عن معنى الحرية الى تأكيد عملية التحرر ، كما قد يقذف بنا السؤال عن حرية الارادة الى المطالبة بارادة الحرية ، ولكننا لا نملك فى النهاية الا أن نقول عن الحرية انها وحدها القادرة على أن

نتساءل عن الحرية ، واننا لن نستطيع أن نكشف عن حريتنا الا من خلال ذلك التساؤل نفسه ٠

اذن فلنحاول أن نستعمل حريتنا فى التساؤل عن معنى الحرية ، ولتكن هذه المسرحية « أنت حر » التى كتبها لينين الرملى خطوة من خطواتنا فى سبيل التحرر ٠

فهنا مسرحية تطرح هـذه القضية بوعى واقتدار ، تطرحها بعمق واستيعاب ، تطرحها بقدر من الهم الدرامى الذى يجثم فوق صدر كاتبها الشاب ، وهو لا يطرحها من حيث هى مشكلة فلسفية تثير العقل الراغب فى المعرفة لمجرد أن يعرف ما اذا كان حرا أو مجبرا ، ولكنه يطرحها باعتبارها قضية حيوية وحياتية لا تكاد تنفصل عن واقعنا الاجتماعى ، وماضينا السياسى ، ومستقبلنا الحضارى ٠

وهو يتخذ لمسرحيته بطلا شابا من شباب هذا الجيل ، يروى قصة حياته أو يحكى سيرة عمره منذ ولد فى عام ١٩٣٧ الى أن توفى فى عام ٢٠٠٧ ، مارا بالأحداث الكبرى التى شهدها وادى النيل وشهدها وطننا العربى ٠ وهى ليست حكاية يحكيها معتوه ملؤها الصخب والعنف ، ولكنها فى النهـاية لا تفضى الى شىء كما قال شكسبير على لسان بطله ماكبث ٠

ولكنها حكاية يحكيها شبابنا الضاحك الباكى ، مملوءة بالأشواق والأحزان ، تحكى حكاية جيل بأسره ، تحكيها من صرخة الميلاد الى شهقة الموت ، جيل ظل يبحث عن حريته باعتبارها المرادف الوحيـد لوجوده الانسانى ، ولكن هـذه الحرية اصطدمت بالعوائق ٠٠ عوائق الوراثة والبيئة والمجتمع والقدر الالهى ، فتحولت من واقعة حية الى عملية روحية ، من التغنى بالحرية الى ممارسة التحرر ٠

فها هو « عبـده السخن » الذى ولد لأبوين بسيطين كآلاف ممن يولدون على ضفاف نيلنا العظيم ، وكان مولده فى عام ١٩٣٧ ، أى بعد عام واحد من توقيع معاهدة ١٩٣٦ ، التى بمقتضاها تم تجميد الكفاح الوطنى ، واشهار افلاس الديمقراطية الليبرالية ، وتواتر أحزاب الأقلية على الحكم بعد أن تصدع حزب الوفد من قاعدته الى قيادته جميعا ٠

وكان من جـراء ذلك أن أصبح اليمين أكثر يمينية واليسار أكثر يسارية مما زاد من التصدع العقائدى الذى عرفته مصر حتى قيام الثورة ١٩٥٢ ، وقد انعكس هذا كله على الأستاذ عبد العال ، أبو بطلنا المسرحى عبده السخن ، فما كان منه وهو الوطنى الثائر الذى شارك فى ثورة

١٩١٩ ، الا أن راح يفرغ همومه فى الكأس والخمر ، وفى التشيع للنادى الأهلى ضد نادى المختلط ، وفى استجداء المصروفات المدرسية لابنه من باشوات مصر فى ذلك العصر ٠

ولكن الافلاس الذى أصاب حياتنا السياسية فيما قبل الثورة ، وانعكس على الأستاذ عبد العال ، لازمه افلاس فى حياتنا التعليمية انعكس على ابنه عبده السخن ، فالمناهج الدراسية عقيمة ، والمدرسون دون المستوى التربوى ، ولا مفر أمام التلاميذ الا التزويغ من المدرسة والوقوف على النواصى ومشاكسة فتيات الحارة ، ويقع عبده السخن ، طالب الثانوى فى غرام سوسو ابنة الجيران متصورا أن الحب هو الحرية ، ولكن أهل الفتاة يحولون بينه وبينها ويزوجونها لرجل ثرى عجوز ، فيحاول انقاذها متصورا أن القوة هى الحرية ، ولكنه يفاجأ برسوبه فى امتحان التوجيهية ، وتهديد والده بطرده من البيت ان لم ينجح فى الامتحان ، فيعكف على استذكار دروسه متصورا أن العلم هو الحرية ٠

وبقيام الثورة ١٩٥٢ يكون بطلنا عبده السخن قد التحق بالجامعة وشارك فى الحياة الجامعية والنشاط الطلابى ، وانخرط فى معمعة اليمين واليسار والوسط والاتحاد القومى ، متصورا أن السياسة هى الحرية ، ولكن الصيغة العقائدية الجديدة التى جاءت بها الثورة ، فى محاولة لاستقطاب قوى اليمين واليسار والوسط فيما أسمته بالاتحاد القومى ، تحت شعار من الثورة للشعب الى الثورة بالشعب ، سرعان ما أعلنت افلاسها بهزيمة ١٩٦٧ ، ودخول الثورة فى مرحلة الحرج السياسى ، مما انعكس على بطلنا المسرحى عبده السخن ، فتقوقع داخل ذاته ، وراح بعد تخرجه فى الجامعة يلتحق باحدى وظائف القوى العاملة ، ويبحث له عن زوجة متصورا أن البيت هو الحرية ٠

وكانت زوجته عزيزة احدى زميلاته ممن تخرجن فى الجامعة ، فراح الزوجان يعيشان حياة البساطة فى شقة أهل الزوجة ، الى أن رزقا بطفل سرعان ما كبر وصار غلاما ، فكبرت معه هموم الزوجين وصارت لا تطاق ٠

واضطر عبده السخن الى العمل باحدى البلاد العربية متصورا أن المال هو الحرية ، وبعد اغتراب عشر سنوات يعود ومعه خمسون ألفا من الجنيهات ، ولكنه يصحو من أحلامه على حقيقة مروعة ، هى أن كل هذا المبلغ يكفى بالكاد لامتلاك شقة ، واستكمال أدواتها المنزلية ، والحصول على سيارة ٠

لقد خاب سعى العشاق وضاع العمر يا ولدى ، هكذا همس عبده السخن الى ابنه حكيم الذى كان قد كبر والتحق بالقوات المسلحة ، وخاض حرب العبور ، وراح يحلم بمستقبل جديد فى عهد السلام ٠

وتمضى السنون والأعوام ، ويتقدم عبده السخن فى العمر ، حتى يصبح على مشارف عام ألفين مريضا عجوزا ضعيف السمع واهن البصر ، لا يملك الا أن يجلس على المقهى مع رفاق عمره يجتر الذكريات ويتعجب لانجازات العلم والتكنولوجيا ، من أطفال الأنابيب ، الى رحلات الفضاء ، الى حبوب الطعام ، الى أن ينفض عنه رفاق عمره ، بعد أن يموتوا واحدا وراء الآخر ، وتموت من بعدهم زوجته عزيزة فيظل وحيدا ينتظر دنو أجله متصورا أن الموت هو الحرية ٠

ولكن الموت لا يأتى اختيارا ، فالانسان لا يموت وقتما يريد ، وانما لكل أجل كتاب ، وحتى موتك يا عبده لست حرا فيه !!

وهكذا يموت عبده السخن عندما أراد الله له أن يموت ، وتنتهى قصة حياة هذا الشاب الذى ظل طوال عمره ، يبحث عن الحرية الى أن يدرك فى النهاية أن حريته الوحيدة هى فى التساؤل عن معنى الحرية ٠

وتلك هى التيمة المحورية التى أدار عليها الكاتب المسرحى لينين الرملى مسرحيته « أنت حر » واضعا فيها كل أفكاره ورؤاه حول مفهوم الحرية ، رابطا بين هذا المفهوم وبين تاريخنا السياسى وواقعنا الاجتماعى وطموحنا الحضارى ، فى معالجة على جانب كبير من النضوج الفكرى ٠

أما النضوج الفنى فيتمثل فى هذا الاطار الجديد الذى صب فيه أحداث المسرحية ، وأعنى به اطار المشاهد المتتابعة التى تسرد قصة حياة البطل من الميلاد الى الموت ، من خلال الراوى الذى يربط ما بين الأحداث ويعلق عليها ويستخلص حكمتها النهائية ٠

وصحيح أن الكاتب أفاد فى هذا الشكل من تجارب المسرح العالمى كما عند بيراندللو فى مسرحية « الليلة نرتجل التمثيل » ومن ثورنتون وايلدر فى مسرحيته « بلدتنا » ومن آرثر ميللر فى مسرحيته « بعد السقوط » وذلك فى كسر جدار الحائط الرابع ، والخروج الى صالة الجمهور ، فضلا عن تقطيع مراحل الحدث المسرحى فى شكل مشاهد مسرحية متتابعة ، ولكنه عرف كيف يضيف الى افادته من هذه التجارب وعيه بفكرة الاغراب المسرحى كما عند برتولد بريخت وبخاصة فى استخدام الراوى الذى يربط ما بين جمهور الصالة وما يدور فوق خشبة المسرح ٠

على أن الأهم من هذا كله هو قدرة الكاتب لينين الرملي على طرح أهم القضايا الفلسفية وأكثرهــا تعقيدا ، وهي قضية الحرية في هــذا الشكل الكوميدي الجاد الذي يمزج المرح بالسخرية والألم بالفكاهة والهموم بالضحكات ، والذي يربط بين النقد الاجتماعي واللذع الأخلاقي والرأي السياسي في ضفيرة واحدة من الضحك النظيف والفكاهة الراقية ·

ان هذه المسرحية هي شهادة الميلاد الحقيقية لهذا الكاتب المسرحي بعد أن تجاوز مرحلة الاعداد والتمصير ، عن المسرحيات الأجنبية والأفلام العالمية ، ودخل مرحلة التأليف الابداعي في المسرح ، واحدا من أهم كتاب مسرحنا المصري المعاصر ·

وقد لا نأخذ على هذا النص سوى مأخذ درامي واحد ، هو عــدم التكثيف أو التركيز في بعض المشاهد ، كما في مشهد عبده وعزيزة في ليلة الدخلة ، وكل هذا الحوار حول مفهوم الحرية ، وكما في مشهد نزاعهما الطويل حول الغلام ومدى أحقية كل منهما به أو حريته في تربيته وتعليمه ، وكما في مشهد جلوس عبده السخن الى المقهى مع رفاق عمره وتساقطهم موتى واحدا وراء الآخر ، وكما في مشهد الاحتضار ، وكل هذه الثرثرة بين عبده السخن وولده حكيم وأحفاده فيما قبل الوفاة ·

ولكن هذه جميعا مآخذ ثانوية لا تقلل من روعة هذا النص المسرحي وبراعته جميعا ·

ثم يجيء الاخراج الذي تولاه الممثل الظاهرة محمد صبحي ليضعنا في حيرة ، هي حيرة الدهشة والاعجاب ، هل ندهش لبراعة المخرج محمد صبحي أم نعجب لروعة الممثل محمد صبحي ، لقد تنافس الممثل والمخرج فكان الفائز هو النجم الكبير محمد صبحي ·

لقد عرف المخرج كيف يربط ما بين المشــاهد العديدة واللوحات المتعددة في متوالية مسرحية سريعة الايقاع لا اطالة فيها ولا املال ، كما عرف كيف يربط بين الراوي وبين المشاهد واللوحات بما يذكر الجمهور بالتيمة المحورية في المسرحية ·· ألا وهي الحرية ·

وفي الوقت الذي حافظ فيه المخرج على جدية الموضوع ودراميته ، احتفظ بالاطار الكوميدي الذي تتحرك فيه الأحداث دونما انزلاق الى هوة الفارسكة أو الضحك لمجرد الضحك ، وانما الضحكة نابعة من جــوف الموقف ، والنكتة دالة على طبيعة الشخصية ، والفكاهة معبرة عن الحدث المسرحي ·

ولكى يمضى العرض فى سلاسة وسيولة دونما تباطؤ أو ابطاء ، استثمر المخرج براعته فى تغيير وحدات الديكور ومستوياته ، بحيث تستوعب كل هذه المشاهد واللوحات ، وكانت الاضاءة عاملا مساعدا على تغيير الطقس وتبديل الجو المسرحى ، وكأننا بازاء حوار متناغم بين الديكور والاضاءة كلاهما يكمل الآخر .. والاثنان معا يتكاملان لخدمة المشهد المسرحى .

وليس أدل على ذلك من مشهد الولادة ، ولادة عبده السخن وقدومه الى الحياة ، ومشهد الشرفة حيث تطل سوسو ابنة الجيران على عبده الواقف على الناصية يطارحها الغرام ، ومشهد حديقة الحرية عندما التقى العاشقان وتجاذبا أطراف الحديث ، ثم مشهد الاحتضار حيث يلاقى عبده السخن ربه الكريم .

وعلى الرغم من هذا كله ، فقد آثر المخرج أن يحيط العرض باطار من الموسيقى الغنائية الاستعراضية ، حيث حفل العرض بمجموعة رائعة من الأغانى والتابلوهات ، تكمل العرض وتتكامل معه ، دون أن نشعر بأنها زائدة عن الحاجة أو بأنها مقحمة على العمل دونما مبرر ، ولقد نجحت ألحان الموسيقى عبد العظيم عويضة فى اشاعة جو البهجة والمرح فى بعض المشاهد نجاحها فى اضفاء مسوح الألم والمعاناة على مشاهد أخرى ، وكان للجمع بين ألحان زمان القديمة وألحانه هو وموسيقاه الحديثة أبلغ الأثر فى استرجاع الماضى وربطه بالحاضر .

لقد نجح عبد العظيم عويضة حقا فى احاطة العرض كله بسياج من الموسيقى الغنائية الاستعراضية ، أكسبته بعدا نغميا هو بمثابة البعد الثالث فى ثلاثية الديكور والاضاءة والموسيقى .

ثم يجىء الأداء التمثيلى ليكشف عن أبعاد جديدة فى قدرات الفنان محمد صبحى ، ويؤكد لنا أننا هنا فى هذا العرض أمام فنان شامل بكل ما تحمله كلمة الشمولية الفنية من معان ، فهو الفنان الحاضر والحى على امتداد العرض المسرحى ، يرقص ويمثل ويغنى ، ويترك بصماته على جبين العرض كله .

وما أكثر المشاهد التى كان فيها الفنان محمد صبحى قمة فى الأداء التمثيلى الذى تلون وتنوع فى أكثر من مرحلة من مراحل العمر ، وعلى أكثر من مستوى من مستويات الأداء ، من تلميذ بالثانوى ، الى طالب بالجامعة ، الى عاشق فى الحارة ، الى خطيب مع خطيبته فى حديقة الحيوان،

الى زوج مع زوجته في بيت الأسرة الى موظف مصري عائد من البلاد العربية ، الى عجوز طاعن في السن ، الى مريض في حضرة الموت بل ماذا أقول : الى طفل يتعاطى البزازة في عربة الأطفال ٠

غير أن براعة محمد صبحي في الأداء التمثيلي تجلت أكثر ما تجلت في بعض المشاهد التي لا يقدر على القيام بها غير هذا الفنان ، مثل لوحة حديقة الحرية وهو يلتقي بفتاة قلبه يبثها الغرام ، وينافسها في الرقص الايقاعي ، ومثل مشهد المصري العائد من البلاد العربية بزي العربي واللكنة الاعرابية ، وهو يحكي لزوجته عن رحلة السراب ، ومثل مشهد العجوز الطاعن في السن وهو يجلس في المقهى مع رفاق عمره يتحدث عن ذكريات الماضي وهموم الحاضر ، وأخيرا مشهد الموت ، وقد شعر بالوحدة والبرودة والظلام ، ودقات قلبه كأنها دقات الطارق على الباب يتقدم منه ليقبض روحه ، لقد كان هذا المشهد أكثر المشاهد وحشة وأكثرها روعة في ذات الوقت ، بل كان قطعة نادرة من روعة الأداء التمثيلي ٠

ولكننا لا ينبغي أن ننسى الاشارة أو الاشادة بممثلين آخرين شاركوا مشاركة متميزة في هذا العرض المسرحي ، وكان لهم حضورهم الممتاز في مشاهد هذا العمل الضخم في طليعتهم الممثل الكوميدي محمود القلعاوي الذي عرف كيف يشق لنفسه طريقا جديدا في الأداء الكوميدي منذ وقوفه أمام الفنان محمد صبحي في مسرحية « الجوكر » ثم وقوفه أمام الفنان محمد عوض في مسرحيته « الناس اتجننت » فها هو يعود للوقوف أمام محمد صبحي في هذه المسرحية ليتألق في أكثر من مشهد ، ويكشف عن قدرات كوميدية جديدة ، لقد تقلب في أكثر من دور ، دور المدرس الثانوي التقليدي ، ثم دور الباشا الاقطاعي القديم ، ثم دور زوج الأم الانتهازي الرخيص ، ثم دور الخطيب الوصولي الجشع ، وكان في كل هذه الأدوار قدرة على الأداء الكوميدي المضحك ، وبراعته في التشكل حسب مقتضيات الدور ٠

ثم تجيء الممثلة الصاعدة شيريهان التي بدأت تتمرس بفن الأداء المسرحي وأخذت تثبت أقدامها فوق خشبة المسرح ، لقد استطاعت بفضل ما تمتاز به من خفة الظل ورشاقة الحركة وتلقائية الأداء أن تتميز في دورها ، دور الفتاة سوسو بكل ما فيه من عفوية ومراهقة ، فضلا عن دور الفتاة نبيلة بما ينطوي عليه من بساطة ومباشرة ، ولعل أهم ما يميز هذه الممثلة هو قوة حضورها فوق المسرح ، وسرعة تعاطف الجمهور معها ، وهي حقا نمط جديد وفريد ، يمثل الجيل الطالع من فتيات هذا العصر ،

ولو أنها حافظت على أسلوبها الخاص فى الأداء التمثيلى دونما تأثر بغيرها من الممثلات الشهيرات لكان ذلك أفضل لها ولفنها بكثير .

وبعدها تجىء الممثلة هنــاء الشوربجى لتقف على الوجه الآخر من شيريهان فى الأداء والتعبير ، وتقوم بدور الخطيبة ، ثم الزوجة ، ثم الأم ، ثم السيدة العجوز الطاعنة فى العمر ، ولقد حاولت أن تتموج مع كل هذه الأدوار وأن تفى بأبعاد كل منها ، ولكن ذلك كان فى حدود قدرتها على العطاء ، ومقدرتها على الأداء ، وان كنت لا أدرى لماذا لا تتقدم هذه الممثلة كثيرا فى أدائها التمثيلى من مسرحية الى مسرحية أخرى ؟

وأخيرا تجىء الممثلة نيفين رامز ، عادية فى حدود دورها العادى ، وهو الدور الذى قامت بأدائه بشكل طبيعى لا افتعال فيه ولا انفعال ، ولا مبالغة فيه ولا مغالاة ، وان تميزت بوجه خاص فى اللوحات الغنائية الاستعراضية التى تخللت مشاهد العرض المسرحى .

حقا ان مسرحية « أنت حر » أفق جديد أمــام مسرحنا المعاصر ، ونقطة تحول واضحة فى مسيرة هذا المسرح ، نحو ما هو أعرق فنا وأعمق فكرا ، وهى دليل حى على أن مسرحنا الكوميدى الجاد والنظيف ، يمكن أن يفتح فى تاريخه صفحة جديدة ، أول سطر فى سطورها هو هــذه المسرحية « أنت حر » !

انها حقا مهزلة ؟!

ما بين « المهزلة الأرضية » ابريل ١٩٦٦ و « المهزلة » فقط ابريل ١٩٨٣ سبعة عشر عاما ، من عمرنا الاجتماعي وتاريخنا المسرحي ، وهي فترة ليست بالطويلة وليست أيضا بالقصيرة ، ولكنها فترة كافية لقياس الفرق الكيفي بين ما كان عليه حالنا المسرحي في الستينيات ، وما صار اليه هذا الحال في الثمانينيات !

وفرق ما بين « المهزلة الأرضية » و « المهزلة » ليس في مجرد اختصار عنوان المسرحية ، ولا في اختصار النص المسرحي . ولا هو في استبعاد بعض الشخصيات وبالتالي الاقتصاد في عدد الممثلين ، ولا في الاقتصار على ديكور واحد ، والاستغناء عن الاضاءة والموسيقى ، والاكتفاء بالملابس الواقعية .

ليس الفرق في هذا كله ، وانما الفرق الأهم من كل هذا هو في درجة الفتور الشديدة التي استقبلت بها « المهزلة » والتي تختلف عن درجة الحماسة الرهيبة التي قوبلت بها « المهزلة الأرضية » !

النص هو نفسه النص المسرحي . والمؤلف هو .. هو يوسف ادريس .. فأين يقع الخطأ ؟ هل يقع في فناني المسرح أم يقع في جمهور المسرح ؟

صحيح أن فناني « المهزلة الارضية » كانوا أروع بكثير من فناني « المهزلة » ولنا أن نتخيل سناء جميل التي تقوم بدورها معالي زايد ، في دور المرأة المتعددة الشخصيات وشفيق نور الدين الذي يقوم بدوره محمد

جبريل ، فى دور التمورجى صقر ، ومحمد السبع الذى يقوم بدوره وحيد عزت ، فى دور الشقيق الأكبر ، وعبد الرحمن أبو زهرة الذى يقوم بدوره سعيد عبد الغنى فى دور الشقيق الأصغر ، وسلوى محمود التى تقوم بدورها نهير أمين فى دور زوجة الطبيب ، هذا فضلا عن استبعاد دور الأب الذى كان يقوم به ابراهيم الشامى ودور الجد الذى أداه على رشدى .

لنا أن نتخيل هذا الفرق لندرك عمق المسافة الفنية بين كلا العرضين، دون أن يمنع ذلك من أن يجئ محمد عوض فى مستوى كفاءة عبد المنعم ابراهيم فى دور الطبيب ، ونجاح الموجى أكثر كفاءة من طارق عبد اللطيف فى دور الشقيق الأوسط .

ونعود لنتساءل .. هل يقع الخطأ فى جمهور المسرح ، الذى أفسد ذوقه المسرح التجارى بما قدمه طوال هذه السنوات من مسرحيات هزيلة أم هازلة ؟

ولكن المسرحية يقدمها المسرح التجارى ولنفس الجمهور ، فما هو سر الاعراض عنها ، أو استقبالها بمثل هذا الفتور الشديد ؟

أغلب الظن أن القضـــية فى جوهرها هى قضية المنـــاخ الفنى أو الثقافى ، الذى تزدهر فى ظله أوجه النشاط المختلفة ، فتتنافس الآراء ، وتتبارى الأفكار ، وتلتهب الرؤى ، حرصا على التجديد ورغبة فى التجويد، وتطلعا الى عهد آخر يختلف عن عهود ما قبل الثورة .

ولْنترك « المهزلة الأرضية » معلما وعلامة على مسرح الستينيات . لنتناول « المهزلة » كرمز ودلالة على مسرح الثمانينيات ، ونقطة انطلاقنا فى هذا التناول أن هذه المسرحية وغيرها من مسرحيات يوسف ادريس مثل « الفرافير » و « الجنس الثالث » و « المخططين » لا تنحصر فى حدود المشكلة الاجتماعية والاطار الواقعى ، ولكنها تعبر هذه الحدود الى القضية الانسانية العامة التى تناقش قدر الانسان ومصيره ، وموقفه من الكون والعالم ، فى الوقت الذى تسعى فيه الى توسيع نطاق الأدب الواقعى ، وفتح آفاق جديدة أمامه فى الفكر والروح والضمير .

ذلك أن يوسف ادريس كان واعيا فى الستينات وبالرغم من ارتفاع أعلام الواقعية الاجتماعية ، بضرورة تجديد الأدب الواقعى وامداده بأسباب جديدة للحياة ، حتى لا يتكرر فى نطاق المشكلة الاجتماعية المباشرة ، وبحيث يتحرر ويتطور من التعبير عن علاقة الانسان بالمجتمع الى التعبير

عن علاقة الانسان بالعالم · وهذا هو ما يمنح هذه المسرحية القدرة على الاستمرار ، وعلى تجاوز المرحلة التى شهدت ميلادها الأول ·

و « المهزلة » وان قامت أصلا على قصة قصيرة ليوسف ادريس بعنوان « فوق حدود العقل » نشرها فى مجموعته القصصية « لغة الآى ·· آى » الا أن كاتبها عرف كيف يستثمرها ويطورها بحيث تأخذ شكل الفانتازيا الدرامية ، التى تقع فى ثلاثة فصول ، وتدور حول موضوعين أساسيين يتناول أحدهما المشكلة الاجتماعية ، ويتناول الآخر القضية الانسانية ، ويتداخل الموضوعان فى نسيج الأحداث ، فيجىء ذلك على حساب وحدة الموضوع ، وكأن كل موضوع مسرحية مستقلة قائمة بذاتها داخل المسرحية الواحدة ·

أما الموضوع الأول فهو الملكية ، وما تؤدى اليه شهوة الامتلاك من صراع اجتماعى يمزق العلاقات الأسرية ويعمق الأوضاع الطبقية ، وأما الموضوع الآخر فهو الحقيقة وهل هناك حقيقة أصلا أم أنها غير موجودة ، وان وجدت هل هى مطلقة عامة يراها الجميع أم هى نسبية خاصة كما يراها كل انسان ، بعبارة أخرى ·· هل الحقيقة خاصة بكل انسان ، أم أنها عامة لكل بنى البشر ؟

وتدور المسرحية فى عيادة طبيب من أطباء الأمراض العقلية هو الدكتور حكيم مفتش الصحة ، وفى عيادته تظهر لنا أسرة كاملة بأجيالها الثلاثة ·· الجيل الأول يمثله قارون الجد الأكبر ، والجيل الثانى يمثله الطبيب الأب وزوجته الأم « كنانة » والجيل الثالث والأخير يتمثل فى أولادهما محمد الأول ومحمد الثانى ومحمد الثالث ، والاخوة الثلاثة يتنازعون ميراثا صغيرا لا يزيد على عشرة قراريط ، غير أن النزاع يفضى بالأخ الأكبر الى نسبة الجنون الى الأخ الأصغر ، حتى يودعه مستشفى الأمراض العقلية ويتولى هو أمر نصيبه من الميراث · ويصل النزاع الى الذروة ، ويفشل الطبيب فى حل الخلافات بين الاخوة الثلاثة ، خاصة بعد أن تتعقد العلاقات بينهم نتيجة لظهور شخصيات جديدة ، فها هى زوجة الشقيق الأكبر تظهر ، كما تظهر مطلقة الشقيق الثالث ، ثم تظهر أم الأشقاء الثلاثة ، ويظهر أيضا أبوهم وجدهم الأكبر ·

انهم يعودون من عالم الموتى الى دنيا الأحياء ليشاركوا فى حل النزاع الناشب بين الأشقاء الثلاثة ، وبمشاركتهم فى أحداث المسرحية تتداخل العلاقات وتتشابك المصالح وتختلط الرؤى فيزداد الأمر تعقيدا ، ويمتزج الواقع بالخيال والوهم بالحقيقة ، ويفلت زمام الأشياء ·

وهنا ينبرى التمورجى صفر ليعقد محاكمة للجميع ، ومن خلال هذه المحاكمة يناقش يوسف ادريس مشكلة الملكية على المستوى الاجتماعى ، ويطرح قضية الحقيقة على المستوى الفلسفى ، وينتهى الى أن الملكية وان كانت هى سبيل الانسان الى الأمان والاستقرار ، الا أنها مصـدر الشر والبلاء على الانسانية كلها ، فهى لا تقضى على ما بين الاخوة من روابط عائلية وكفى ، ولكنها تقضى على ما بداخل الانسان من مشاعر انسانية ؟

ولكن الذى يجذبنا فى المحاكمة أكثر من مشكلة الملكية هو قضـية الحقيقة ، ذلك أن موضوع الملكيـة يكاد ينتهى بنهاية الفصـل الأول ، ليستولى موضوع الحقيقة على كلا الفصلين الثانى والثالث .

ويتفجر موضوع الحقيقة من خلال بحث الطبيب لحالة الأخ الأصغر ، وهل هو عاقل أم مجنـون ؟ وسرعان ما تأخذ محاولة البحث عن هـذه الحقيقة الجزئية صورة أكبر ، عندما يحاول الطبيب معرفة ما اذا كان الأخ الأكبر كاذبا أو غير كاذب ؟

وتتصاعد أزمة البحث عن الحقيقة بدخول نونو زوجة الأخ الأكبر ، مدعية أنها زوجة الأخ الأصغر ، ثم سرعان ما تختفى نونو هذه لتعود الى الظهور فى أكثر من شخصية أخرى ، فهى تعود للظهور فى شخصية الأم ، كما تعود للظهور فى شخصية طليقة الأخ الأصغر ، وفى كل مرة تظهر فيها هذه الشخصية وتختفى يتبين لنا أن الطبيب وحده هو الذى رآها ، أما الآخرون فانهم ينـكرون رؤيتها مما يؤدى بالطبيب فى النهـاية الى الجنون ، استكمالا للدائرة التى بدأت بجنون الأخ الأصغر وانتهت بجنون طبيب الأمراض العقلية .

ذلك أن الطبيب بعـد أن تظهر له الحقيقة فى نهـاية المسرحية ، ويكتشف أن نونو هى كل نساء المسرحية ، هى الأم وهى الزوجة وهى الطليقة ، تنبرى له زوجته طالبة منه أن يعمل على تأمين حياتها وحياة أولادها ، وكأنما تعود به من جديد الى موضوع الملكية ، فيجد نفسه فى نقطة البداية التى اختارها لنفسه الأخ الأصغر ، وهى ايثار الجنون هربا من آثام الملكية ومن شرور المجتمع ، فيختار الطبيب بنفسه الجنون ، ويصرخ طالبا قميص المجانين .

« ايه فايدة وجودنا .. ايه فايدة الحقيقة تبقى جوانا .. دى كأنها جـوه محيط نطلعها ازاى .. نعثر عليها فى وسط الغابات والصحارى والأحراش هى جوانا مشكلة .. المشكلة نطلعها ازاى .. المشكلة ازاى

يتحول النـاس من صناديق متسنكر عليهـا أقفـال الى فتـارين قزاز ماتخبيش حاجة أبدا » .

وبهذه النهاية تندمج مشـكلة الملكية فى قضـية الحقيقـة دون أن يشكل هذا الاندماج موضوعا عضويا واحدا ، هو بمثابة وحدة الموضوع ، وانما يظل الموضوعان يتناوبان فصول المسرحية الثلاثة . أو بالأحـرى تنتهى مشكلة الملكية بنهاية الفصل الأول ، وتغطى مشكلة الحقيقة الفصل الثانى ، وان حاول الكاتب أن يدمج ما بين الموضوعين فى الفصل الثالث والأخـير .

وهذا مما يجعلنا نشعر بأننا بازاء مسرحية قصـيرة تكاد تنتهى بنهاية الفصل الأول ، صحيح أن الفصلين الثانى والثالث حفلا بالكثير من الآراء الفلسفية اللامعة والأفكار الجزئية المبهرة . والمعانى الميتافيزيقية المثيرة ، ولكنها جميعا لا تشكل وحدة حية فى الموضـوع تدور حولها الأحداث وينبثق من جوفها الحوار وتلتف حولها الشخصيات ، بحيث ندرك فى النهاية جوهر التنوير الذى يريده الكاتب .

لقد هرب الحدث من بين يدى الكاتب ولم يتمكن من حل عقدته ، فلجأ الى الأفكار البراقة واللغة الجميلة . مما جاء على حساب الشكل الفنى وعناصره الجمالية ، وكلما غاب المفكر الفنان على المفكر الفلسفى كان ذلك فى صالح العمل الفنى ، وهو ما لم يوفره يوسف ادريس لمسرحيته فأرهق نفسه وأرهقنا معه بهذه الذهنية الطاغية فى المسرح .

ولقد انعكست هذه الذهنية على رسم الشخصيات ـ فتحولت الى رموز وأقنعة ، وأصبحت مجرد أصوات تنطق بحوار ذهنى تنقصه حرارة الحركة وحيوية الموقف ، وربما كان الاستثناء الوحيد هنا هو شخصية صفر التى وفق الكاتب فى خلقها بحيوية وحركية فوق المسرح ، والتى تذكرنا بشخصيته الرائعة « فرفور » ولكن هذه الشخصية التى تألقت فى « المهزلة الأرضية » هى التى بترت فى « المهزلة » فصارت الشخصيات جميعا وكأنها أفكار خالصة أو رموز .. مباشرة .

فهذا هو قارون أو الجد الأكبر الذى يمثل رأس المال ، وهـذا هو الطبيب أو الأب الذى يمثل الاقطاع ، ولا أدرى لماذا استبعد كلاهما فى « المهزلة » برغم وجودهما معا فى « المهزلة الأرضية » أما الأم « كنانة » التى تمثل مصر فلا أدرى أيضا لماذا تغير اسمها فصار « خميسة » وهو اسم بلا معنى ولا دلالة ، كما لا أدرى لماذا استبدل اسم الأشقاء الثلاثة بعباس بدلا من محمد .

أما عباس الأول فيمثل طبقة الرأسمالية الوطنية ، ويمثل عباس الثاني الطبقة الوسطى المترددة ، ويمثل عباس الثالث طبقة المثقفين ، في الوقت الذي يمثل فيه صفر الطبقة العاملة أو طبقة الناس العاديين .

وفي الوقت الذي جنت فيه هذه النزعة الذهنية على رسم الشخصيات واكسابها مزيدا من الحياة ، جنت على خلق المواقف الحافلة بالحركة ، الجياشة بالوجدان مما أدى الى طغيان المحاورات الفكرية التي أجراها يوسف ادريس على لسان أبطاله ، والتي حفلت بمناقشة القضايا الفلسفية الكلية ، والأفكار النظرية المجردة ، مما أفقد المسرحية أبعادها العاطفية وقدرتها على التأثير الفني .

وبفقدان الشخصيات لحيويتها ، وفقدان المواقف لحركيتها ، تفقد المسرحية أهم عناصرها على الاطلاق ، وهو عنصر الصراع الدرامي ، الذي وجدناه في الفصل الأول ، وافتقدناه في الفصلين الثاني والثالث ، حيث استبدل بصراع الشخصيات حوار الأفكار ، مما أدى الى محاولة التأثير عن طريق الاقناع الفكري وليس عن طريق الاشباع العاطفي ، وهو ما جاء على حساب فنية العمل المسرحي .

وليس أدل على ذلك من مثل هذه العبارة الجميلة البراقة التي جاءت على لسان عباس الثالث قرب نهاية المسرحية ، وكأنما المسرحية تنتهي بتعبير ذهني بدلا من أن تنتهي بتنوير درامي : « بدل ماتسيبو لنا فلوس نتخانق عليها ونبهدل بعض سيبولنا كلمة حلوة نتعلمها ونقدمها للناس ، سيبولنا خبرة تنفعنا ، تجربة ، درس ، سيبولنا قيمة زرعتوها فينا » .

ويحاول يوسف ادريس في نهاية المسرحية أن يعيد ملامح الشكل الدرامي لأحداثه ، والتجسيد الحي لشخصياته ، والصراع الدرامي لمواقفه ، حتى يخرج من هذه الذهنية التي غرق فيها وأغرق معه الجمهور ، وذلك عندما يختار طبيب الأمراض العقلية حالة الجنون التي اختارها عباس الثالث في بداية المسرحية استكمالا للشكل الدائري في المسرح ، ولكن هذه النهاية اليائسة المغرقة في التشاؤم تزيد من عوامل الارهاق الذهني الذي أصاب الجمهور ، وتفقده كل ارتباط عاطفي بالمسرحية .

لقد انفصل المضمون الفكري للمسرحية في فصليها الثاني والثالث عن الشكل الفني الملائم لهذا المضمون ، فلم تنجح في اثارة الحاسة الجمالية أو النزعة العاطفية لدى الجمهور ، وكان من الطبيعي أن ينعكس هذا الانفصال على الاخراج المسرحي فيجيء هو الآخر منفصلا عن المسرحية .

لقد التزم شاكر عبد اللطيف بالأسلوب الواقعى فى تجسيد النص المسرحى فبعد عن روح المسرحيــة ، ولو أنه عمــد الى شكل الفانتازيا الكوميدية ، لاستطاع أن يجد حلا لما فى المسرحية من خيال ذهنى ، وتحليق فكرى ، وشخصيات أقرب الى الشخصيات الأسطورية ، أما التجسيد الواقعى المباشر سواء فى ملابس الشخصيات وحركتها ، أو فى ديكور العيادة واكسسوارها ، فضلا عن استبعاد عنصرى الاضاءة والموسيقى ، جعل النص وكأنما يقف على طرف النقيض من العرض .

صحيح أن المخرج لجأ الى الكوميــديا للخروج من ذهنيــة النص المسرحى ، وتخفيف ما فيه من نزعة تجريدية ، ولكنها الكوميديا النابعة من أداء بعض الممثلين وبخاصة محمد عوض فى دور حكيم الطبيب ، ونجاح الموجى فى دور عباس الثانى ، دون أن تكون نابعة من الأداء التمثيلى بوجه عــام .

وصحيح أيضا أن المسرحية تحتوى على ثلاثة فصول متتابعة ليس بينها توقف ، بحيث نتوقف نحن المشاهدين لكى نستريح فى فترات الاستراحة ، دون أن يتوقف الحدث المسرحى ، ذلك لأن الكاتب الذى ضحى بوحدة الموضوع كان شديد الحرص على وحدة الزمان ووحدة المكان ، ولكن المخرج الذى نقل الينا هذا الاحساس فى بداية الفصل الثالث بربطه بنهاية الفصل الثانى ، لم يفعل نفس الشيء فيما يتعلق ببداية الفصل الثانى ، مما أحدث نوعا من الايهام .

أما الموسيقى الافتتاحية التى استهل بها المخرج بدايات الفصول الثلاثة فكانت دون المستوى بكثير ، كانت مجرد توليف لبعض الأغانى والأنغام دون أن تصدر عن رؤية فنية للنص المسرحى .

ولكى نتحدث عن الأداء التمثيلى ، لابد لنا من أن نستبعد من ذاكرتنا ممثلى المهزلة الأرضية حتى لا نظلم ممثلى المهزلة ، وربما كان الاستثناء هنا هو الفنان الكوميدى محمــد عوض الذى قام بدور طبيب الأمراض العقلية فكان مركز الاشعاع الكوميدى فى المسرحية ، واستطاع أن يضفى من حيويته الفنية وحضوره الحى الكثير على دوره بخاصة وعلى العرض بوجه عام ، يليه الممثل الكوميدى الناجح .. نجاح الموجى الذى استطاع من خلال دور عباس الثانى أن يكون مصدر اشعاع كوميدى هو الآخر ، من خــلال تدفقه المسرحى ، وقدرته على الاضحاك ، وسرعة تجاوبه مع الجمهور ، لقد كان بحق انطلاقة ضاحكة ومضحكة فوق المسرح .

أما الممثل اللامع سعيد عبد الغنى فلم يكن لامعا فى دور عباس الثالث ، كان فى أدائه بعض الحدة والخشونة ، وفى ملامحه بعض القسوة والصرامة ، وكان يحس بنفســه أكثر من احساسه بدوره ، مما أفقده التعاطف مع الجمهور ، وبخاصة فى المواضع الكوميدية التى لم يستطع أن يضــع يده عليهــا وكان يمكنه من خلالها أن يعبر الى وجدان هــذا الجمهــور ٠

وأما الممثل وحيد عزت فكان خارج دوره تماما ٠٠ دور عباس الأول لم يتفهم دوره ، وبالتالى لم يتمكن من تجســيده فوق المسرح ، فأداؤه الاستاتيكى من ناحية وملامحه الصارمة من ناحية أخرى ، جعلته يؤدى دوره بايقاع ثابت ، لا تلوين فيه على الاطلاق ٠

وأخيرا تجىء الممثلة الصاعدة معالى زايد لتقوم بالأدوار النسائية جميعا دور زهرة زوجة عباس الأول ، ودور سعدية طليقة عباس الثالث ، ودور الأم خميسة فضلا عن دور نونو الحقيقة الضائعة بين الوهم والواقع، لقد استطاعت أن تفى بهــذه الأدوار المتداخلة ، وأن تضــفى الكثير من اجتهادها الفنى وحضورها المسرحى على العنصر النسائى فى هذا العرض المسرحى ٠

ان دخول كاتب كبير من طبقة يوسف ادريس حلبة المسرح التجارى يعد بلا شك كسبا كبيرا لهذا المسرح ، بعد أن أصبح بحكم الأمر الواقع هو المسرح الجماهيرى أو المسرح الذى يغشاه الجمهور ، واذا كانت مسرحية « المهزلة الأرضية » لدى تقديمها لأول مرة تعبيرا عن أزمة الكاتب المسرحى فى محاولته البحث عن أشكال جديدة للفن ورؤى جديدة للحياة ، فكم كنا نود لكاتبنا الكبير أن يقتحم المسرح التجارى لا « بطبيخ بايت » ولكن بفاكهة طازجة ، حتى يعمل على ترشيد هذا المسرح ، والاندفاع به نحو الفكر الرفيع والفن الأرفع ٠

عودة الطيور المهاجرة

المال والسعادة ..

هاتان هما الدعامتان الأساسيتان اللتان تقوم عليهما الحياة الزوجية ، فالمال لابد منه لتحقيق السعادة ، والسعادة لابد منها لاستمرار الحياة الزوجية ، والدعامتان كلتاهما تدعم الأخرى ، والعلاقة بينهما كعلاقة الماء فى الأوانى المستطرقة اذا زاد فى احداهما زاد فى الأخرى ، واذا نقص فى أحداهما نقص فى الأخرى بنفس المقدار وعلى نفس المستوى .

وقد تبدو هذه المعادلة غريبة بعض الشىء ، وخاصة فى مجتمعاتنا التى اعتادت أن تقلل من شأن المادة لحساب قيمة الروح ، ولكن العصر الذى ـ نعيش فيه ، غدا عصرا شرسا ضاريا ، الصراع فيه يعتمد على المخالب والأنياب ، وكأننا فى غابة للوحوش البشرية .

ولكن هل يكفى المال لتحقيق السعادة ، أو هل يستطيع المال وحده أن يضمن استمرار الحياة الزوجية ؟

هذا هو السؤال المحورى الذى تدور عليه أحداث هذه المسرحية « زواج مستر سلامة » شأنها شأن أغلب مسرحيات كاتبها الشاب بهيج اسماعيل الذى سبق له أن عالج هذا الموضوع فى أكثر من عمل مسرحى ، كما فى مسرحية « الحب فى الصندوق » و « الدخول بالملابس الرسمية » و « مطلوب حيا أو متزوجا » و « وخللى بالك من راسك » ، فهى جميعا تدور حول علاقة المال بالسعادة ، وعلاقة الاثنين بالحياة الزوجيه .

وصحيح أنها تتناول الموضوع من أكثر من جانب ، وأكثر من زاوية ، ولكن الصحيح أيضا أنها جميعا تتناول ذات الموضوع ، وأن هذا الموضوع لا يزال هو الشاغل الحقيقى لهذا المؤلف المسرحى . فهى تنويعات على موضوع واحد ، أو هى موضوع واحد فى أكثر من عمل مسرحى ٠

فهنا فى هذه المسرحية نلتقى بالزوج الغائب أو بالطير المهاجر ، نلتقى بالأستاذ سلامة ٠ بعد أن بعث ببرقية الى صديق عمره « بدر » يخبره فيها بنبأ عودته الى أرض الوطن ، الى قاهرته الجميلة ، بعد غياب سبع سنين فى لندن ، حيث اضطرته ظروف الحياة الزوجية الى كسب عيشه فى بلاد الفرنجة يعمل أى عمل ، من أجل أن يدخر مبلغا من المال ، يستطيع أن يعود به الى بيته وزوجته وأبنه ، فيواجه أعباء الحياة الزوجية ، ويحقق تطلعات زوجته أحلام ، وطموحات ابنه عمرو ٠

ولكن السنوات السبع ، فترة طويلة ، طويلة بالنسبة الى زوجة شابة فى مقتبل العمر ، تشعر بجمالها وأنوثتها ٠ وتريد أن ترى جمالها فى عين الرجل ، وأن تحس بأنوثتها فى أحضان فراش دافىء ، خاصة اذا اشتغل عنها زوجها ولم يفكر حتى فى أن يبعث لها بخطاب ، يبثها فيه أشجان الغربة ، ويسأل عن ابنه الوحيد ٠

ويجدها صديقه بدر ، فرصة رائعة لكى يوقع المرأة الشابة الجميلة فى حبائله ، فيطارحها الغرام ، موقعا بينها وبين زوجها الغائب ، أو بالأحرى زوجها المهاجر الى أجل غير مسمى ، ولا تتردد الزوجة فى قبول بدر زوجا آخر ، قناعة منها بأن ينالها رجل واحد ، أفضل لها من أن ينالها كل الرجال ، خاصة اذا كان هذا الرجل ، سوف يرعاها ويحميها ، ويرعى ابنها الوحيد ويحميه ٠

وتمضى الحياة بالزوجة أحلام وزوجها الجديد « بدر » الذى أوهمها بأن زوجها سلامة لم يعد يسأل عنها ولا عن ابنها عمرو ، وأنه من الأفضل لهذا الغلام ، أن يتعلم صنعة تنفعه فى مستقبله ، بدلا من أن يضيع مستقبله فى التعليم ، فماذا يربح من التعليم ، حتى لو حصل على شهادة جامعية ، وأية مهنة يمتهنها هذا الغلام ، ستجعله يقف على قدميه ، ويكسب أضعاف ما يتقاضاه خريج الجامعة ؟ ٠

وبالفعل توافق الزوجة أحلام على الحاق ابنها عمرو بورشة الأوسطى نجاتى المتخصص فى « دوكو » السيارات ، ويحتضن الأوسطى نجاتى ، الغلام عمرو ويعامله معاملته لولديه « دقدق » و « بندق » اللذين يعملان معه فى الورشة ويكسبان المكاسب الطائلة ٠

ولكن نبأ عودة « سلامة » من الخارج ، يقع على صديقه « بدر » كما الصاعقة لقد دبر كل أموره ، ونظم حياته مع أحلام وابنها عمرو ، ونجح فى ادارة البوتيك الذى أنشأه من المبالغ التى كان يرسلهـا له سلامة للانفاق منها على تعليم « عمرو » فى المدارس الأجنبية ٠

ويحار المعلم بدر ولا يدرى كيف يواجه سلامة ، بل كيف يواجه الموقف كله ؟ وعبثا يحاول الاستعانة بصديقه الأوسطى نجـاتى لاخفاء حقيقة المهنة التى يشتغل بها عمرو ، وعبثا يحاول الاستعانة بشقيقته عزيزة لاخفاء حقيقة زواجه من أحلام ، وأخيرا ينكشف أمره أمام صديق عمره سلامة ، فتضطر أحلام الى الاعتراف بزواجها من بدر ٠

ويطيش صواب سلامة ، الذى ظل يكافح السنين الطوال ، غريبا عن بيته ووطنه لكى يدخر من المال ما يحقق سعادته الزوجيـة ، واذا بكفاحه يضيع سدى ، وتذروه الرياح ، ويصبح كما الوهم أو السراب ٠

لقد ضاعت منه زوجته ، وضاع مستقبل ابنه ، ولم يعد المال قادرا على اصلاح ما أفسده الدهر ، بل لقد كان المال هو الذى أفسد دهره ، وقصم ظهره وجعله يشعر بالافلاس الحقيقى فى مواجهة واقع الحياة ٠

ولا يملك سلامة ، وقد تجسدت أمامه كل معانى الخيانة ، خيانة الزوجة وخيانة الصديق ، الا أن يعود الى حيث كان ، غـريبا فى بلاد الغربة ، وليس معه الا فلذة كبده ، ابنه عمرو ٠٠ ثمرة الحب والعذاب ٠

وتشعر الزوجة أحلام بضآلة شأنها أمام اخلاص زوجها سلامة ، ووفاء ابنها عمرو ، فتفيق من وهمها الكبير ، وخاصة بعد أن تكتشف تلاعب زوجها الثانى « بدر » فى المبالغ التى كان يرسلها سلامة للانفاق منها على تعليم عمرو ، وتصحو على حقيقة أن ابنها هو أغلى ما فى الكون ، وأن الطفولة هى أروع ما فى الحياة الزوجية ، وأن المال ليس هو كل شىء فى العالم ، وأنه وحده لا يكفى لتحقيق السعادة ٠

وهكذا تعود الطيور المهاجرة الى عشها الهادىء ، يعود سلامة من هجرته الى الخارج ، وتعود أحلام من هجرتها الى بدر ، ويعود عمرو من هجرته الى ورشة « دوكو » السيارات ، ويلتئم شمل الأسرة من جديد ، وتمضى سفينة الحياة الزوجية فى مسارها الصحيح ٠

وتلك هى « التيمة » الرئيسية التى أدار عليها الكاتب المسرحى بهيج اسماعيل أحداث مسرحيته ، وهى كما قلنا موضـوعه الأثير الذى

تناوله فى أكثر من عمل مسرحى ، غير أن تناوله لهذا الموضوع فى هذه المسرحية « زواج مستر سلامة » جاء من خلال الظاهرة الصارخة التى طفت فوق سطح حياتنا الاجتماعية ، ألا وهى ظاهرة هجرة الأزواج الى الخارج ، لجميع المبالغ التى تمكنهم من مواجهة أعباء حياتهم الزوجية ، فضلا عن تأمين مستقبل هذه الحياة وتكون النتيجة هى ضياع الحياة الزوجية ذاتها ، بعد أن فقدت السفينة القائد أو القبطان الذى يمضى بهـا الى بر الأمان ٠

ولقد عرف الكاتب بهيج اسماعيل حقا كيف يدير أحداث المسرحية مرتكزا على ثلاثة عناصر رئيسية دفء المضمون أو سخونته ، وقدرته على شد الأعصاب واثارة الانتباه ، خاصة وهو المضمون الذى نلمسه بشكل صارخ فى حياتنا العامة ، ثم حيوية الشخصيات المسرحية ، وقدرة كل منها على تبرير موقفها من ناحية ، وسلوكها من ناحية أخـرى ، حيث يقف الزوج سلامة على أحد طرفى النقيض ، من صديقه بدر الذى يقف على طرف النقيض الآخر ، وتقف الزوجة أحلام فى الوسط مع اقترابها من حيث يقف بدر ، وكذلك يقف الابن عمرو فى الوسط مع اقترابه من حيث يقف أبوه سلامة ٠

وهكذا يأخذ الصراع الدرامى شكل الديالكتيك الاجتماعى ، ومن خلال الحوار المتبادل تبزغ القيمة ، وينجلى اليقين ، والحوار هو بمثابة العنصر الثالث من عناصر الارتكاز المسرحى عند الكـاتب ، حيث تميز بالتدفق والانسانية الى جانب تميزه بالصدق والحرارة ، فكل شخصية تتكلم لغتها ، وهى اللغة التى تعبر عن طريقة تفكيرها ، وأسلوب حياتها ، وكيفية طموحها ، ووضعها الطبقى ، ورؤيتها للحيـاة ٠

غير أن هذه المميزات مجتمعه لا ترفع كثيرا من مستـوى هذه المسرحية اذا ما قورنت بمسرحيات أخرى للكاتب نفسه ، لعل أهمها جميعا مسرحيته الناجحة « الدخول بالملابس الرسميـة » وتليها فى الأهميـة مسرحيته « مطلوب حيا أو متزوجا » دون أن ننسى مسرحيته « خلى بالك من راسك » فهى جميعا أقوى فى حبكتها الدرامية ، وأثرى فى أحداثها الاجتماعية ، وأعمق فى مواقفها الكوميدية ، على العكس من هذه المسرحية التى نكاد نشعر معها بأنها مسرحية من فصل واحد ، امتدت وتمددت دونما داع ، لكى تصبح مسرحية كاملة الطول ٠

ويجىء الاخراج المسرحى الذى تولاه المخرج الكوميدى السيد راضى ليجسد هذا النص فوق المسرح ، محتفظا بأطاره الأصلى وهو اطار الكوميديا

الاجتماعية ، دون أن يخرج به الى قالب الكوميديا الغنائية الاستعراضية ، حشوا للعرض ، وتكثيفا لما فيه من أحداث ، وتبريرا لعرضه على امتداد ثلاثة فصول ، ولو أنه أضفى الطابع الغنائى الاستعراضى على أحـداث المسرحية الكوميدية ، لجاء ذلك فى صالح العرض بكثير ، سواء من حيث عمق تأثيره فى الوجدان ، أو من حيث طرافة مخاطبته للمشاعر ·

ولكن السيد راضى اكتفى بجانب الكوميديا الاجتماعية فراح يركز عليه طوال العرض ، على نحو جعلنا نشعر بالمط والاطالة ، فى كثير من مشاهد المسرحية ، كما فى مشهد الأوسطى نجاتى مع المشرفة على الفندق ، ومشهد محاولة سرقة الطفل ، ومشهد يوسف سكرتير سلامة مع عزيزة شقيقة بدر وهو يحدثها عن « النحنوح » وغيرها من المشاهد المفرغة من المضمون ، التى لا هدف لها سوى اضحاك الجمهور ، على اعتبار أن المسرحية « كوميدية » وبالتالى لابد لها من اضحاك الجمهور ·

ولقد أدى عامل الاطالة الى الاحساس ببطء الايقاع ، مما أدى بدوره الى الكشف عن اللامعقولية فى وجود بعض الشخصيات ، التى لم نشعر لوجودها بأى تبرير منطقى ، من ذلك مثلا شخصية الأوسطى نجـاتى صاحب ورشة دوكو السيارات ، الذى يترك عمله طوال هذه الفترة لكى يكون فى خدمة صاحبه المعلم بدر ، ولو أنه دخل فى علاقة عاطفية مع شقيقة بدر ، لكان ذلك مبررا معقولا لقبوله القيام بهذا الـدور ، والا ما الذى يبرر تضحيته بعمله على هذا النحو ، بل وتضحيته بحياته فى حادث سرقة الطفل ، دونما مقابل مقنع ؟ ·

ومن ذلك أيضا شخصية يوسف سكرتير سلامة ، العائد معه من لندن ، دونما سبب واضح لعودته الا أن يكون سكرتيرا للمستر سلامة ، بل دونما سبب مقنع لهجرته وهو ابن العمدة ، الذى يعمل فى بلاد الفرنجة ماسحا للأحذية ، وغاسلا للأطباق ، ولو أن العلاقة العاطفية التى نشأت بينه وبين شقيقة بدر تطورت أكثر وأكثر لكان ذلك مبررا كاف لوجوده فى قلب الأحداث ، ولكن هذه العلاقة سرعان ما انتهت بدون سبب واضح وهو عودته الى أبيه فى القرية ، وكأنما لم يكن موجودا على الاطلاق ·

وكذلك شخصية عزيزة شقيقـة بدر ، التى تغلغلت فى أحداث المسرحية أكثر مما كان ينبغى ، والتى لم يكن تغلغلها فى الأحداث مبررا بما فيه الكفاية ، ولو أنها دخلت فى علاقات متشابكة سواء مع السكرتير يوسف أو مع الأوسطى نجاتى ، لأدى ذلك الى تطوير الشخصية وتبرير دخولها فى قلب الأحداث ·

وأخيرا تجيء شخصية طبيب الفندق ، الذى استدعى لاسعاف بدر تارة ولمعالجة أحلام تارة أخرى ، والذى كان تدخله فى أحداث المسرحية متجاوزا لحدود دوره كطبيب ، حتى أننا لم ندر ان كان طبيبا بالفعل من رجال الطب ، أم ضـــابطا متخفيا من رجـــال المبـــاحث ، أم هـــو ضمير المسرحية ، الذى يقوم بدور « الكورس » العصرى فى التعليق على الأحداث ، واستخلاص حكمتها النهائية ؟ ٠

وقد تبدو هذه جميعا عيوبا فى النص المسرحى ، ولكن مط المشاهـــد واطالتها ، فضلا عن بطء الايقاع الذى جرت فيه الأحداث ، هو الذى أدى الى كشف هذه العيوب ، وتجسيدها فوق المسرح ٠

وصحيح أن المخرج عرف كيف يستخلص الكوميديا من قلب الأحداث، وكيف يفجرها فوق المسرح ، سواء من خلال التناقضات الاجتماعية ، أو من خلال المفارقات الكوميدية ، ولكن الصحيح أيضا أن كم الاضحاك أو كمية الضحك ، كانت ضئيلة الى حد كبير فى هذا العرض الكوميدى ٠

ومن هنا جاء اعتماد المخرج على فريق الممثلين الكوميديين الذين تحملوا عبء تجسيد هذا النص المسرحى ، واضفاء عنصرى الفكاهة والمرح على مافيه من مشاهد ومواقف ، فى طليعة هذا الفريق النجم الكوميدى المتميز أبو بكر عزت ، الذى قام بدور المستر سلامة ، الزوج العائد من غربته فى بلاد لندن ، والذى كان ملائما لدوره ، موفقا فى أدائه ، لقد عرف هذا الفنان كيف يجسد دوره فوق المسرح ، وكيف يتقمص مثل هذه الشخصية ، وكيف يجمع بين السخرية المريرة ، والضحكة الهازئة . والفكاهة الجادة ٠٠كل هذا من خلال تموجه مع تطور الشخصية ، وربما كانت هذه الشخصية هى أكثر شخصيات المسرحية عمقا وثراء ، ولكن تجسيد هذه الشخصية كان يقتضى ممثلا قادرا ومقتدرا فى مستوى هذا الفنان ٠

ولقد ساعد على تألق أبو بكر عزت فى قيامه بهذا الدور ، وقوفه أمام الممثلة اللامعة ليلى طاهر ، التى قامت بدور الزوجة أحلام ، والتى كثيرا ما اشترك معها فى أكثر من عمل مسرحى ، لذلك كانت الألفة واضحة بين الاثنين من ناحية ، وبينهما وبين الجمهور من ناحية أخرى ، وكأننا بازاء ثنائى كوميدى يكمل كل منهما الآخر ، وليس من شك فى أن الفنانة ليلى طاهر كانت ملائمة لدورها ، دور الزوجة الجميلة الشـــابة ، التى تشعر بجمالها وبأنوثتها ، وتشعر فى ذات الوقت بعيون الرجال وهى تتغرس فى هذا الجمال وتتمدد فى هذه الأنوثة ، ولقد عرفت كيف تؤدى دورها بطبيعية واضحة ، وانسيابية أوضح ٠

وبعدهما يجيء الممثل الكوميدى المتألق حسن حسنى الذى قام بدور المعلم بدر ، فكان غاية فى التوفيق والنجاح ، سواء من خلال حضـوره الكوميدى المتميز أو من خلال أسلوبه الخاص فى الأداء والتعبير ، وليس أدل على ذلك من سرعة انخراطه فى الدور ودخوله تحت جلد الشخصية ، واجادته سواء للمواقف الجادة أو الهازلة ، واحساسه بأبعاد الشخصية من خلال وعيه بأبعاد العمل المسرحى ٠

ثم يجيء الممثل الكوميدى الصاعد نجاح الموجى ، الذى أخذ يفرض وجوده على المسرح الكوميدى ، ويحتل مكانته الحقيقية كواحد من ممثلى الكوميديا المتميزين ، وذلك منذ حصوله على استقلاله الذاتى بعد أن ترك فرقة «ثلاثى أضواء المسرح» حيث كان يقوم بأدوار أقرب الى الكومبارس، واتجه الى « فرقة المسرح الجديد » لكى يقوم بأدوار أقرب الى أدوار النجوم، لقد كان نجما بحق فى هذه المسرحية اذ عرف كيف يطلق العنان لمواهبه الكوميدية وقدرته على الاضحاك ، دونما تجاوز لدوره أو خروج على هذا الدور ، كان حقا مركز اشعاع كوميدى طوال العرض المسرحى ، وبؤرة للحساسية الكوميدية أو الايقاع الكوميدى على امتداد فصول العرض ٠

ويجيء الممثل محمد المهدى فى دور الطبيب عاديا فى حدود دوره العادى ، وأكاد أقول دون العادى ، وذلك لحرص هذا الممثل على بعض اللوازم المسرحية ، من ايماءات وتعبيرات ، وفرضها فرضا على كل دور مسرحى قام به حتى الآن ، ولو أنه تخلص من هذه اللوازم ، وانطلق لا من خلالها ولكن من خلال الشخصية التى يقوم بتجسيدها ، لعرف كيف يفيد ويستفيد ، وكيف يجد شخصيته التمثيلية ويوجدها فى نفس الآن ، ان مفتاح الشخصية ليس فى الممثل ذاته ، ولكنه فى الشخصية التى يقوم الممثل بتجسيدها ، وعلى الممثل أن يبحث فى كل شخصية يقوم بتمثيلها عن هذا المفتاح ، والا كان كما التائه فى داخل بيته ، لا يعرف مواقع الحجرات ٠

وتبقى كلمة أخيرة تقال فى الديكور المسرحى ، الذى ظل هو ذات الديكور على امتداد فصول المسرحية الثلاثة دونما تغيير على الاطلاق ، وهو ديكور الجناح الخاص بالفندق الذى نزل فيه المستر سلامة ، بعد عـودته الى أرض الوطن ، ومع اعترافنا بجماليات التصميم ، وتعـدد مستوياته ، وسهولة الحركة المسرحية من خلاله دخولا وخروجا ، الا أنه ليس الديكور الموظف توظيفا كافيا لاستيعاب كافة أحداث المسرحية ولو أن المخرج عمد الى تغيير مناظر الديكور المسرحى ، لأكسبه ذلك خصوبة

وثراء ، وقدرة على الوفاء بكافة أغراضه وأهدافه ، بدلا من أن يبدو الديكور بمثل هذا الفقر والافتقار ، الفقر المادى والافتقار الفنى .

على أن هذه الملاحظات جميعا ، لا تقلل كثيرا من أهمية هذا العرض المسرحى الكوميدى ، من حيث طرحه لقضـــية من أهـــم قضـــايا حيـــاتنا الاجتماعية بوجه عام ، وحياتنا الزوجية بوجه خاص ، ومن حيث احساسه بنبض المجتمع وايقاع العصر .

رهائن بلا قيود

« ابتسموا ٠٠ نعـم ابتسموا أيهـا السادة ٠٠ ما تخلوش رؤية المؤلف تهزكم ٠٠ أو تؤثر فيكم ٠٠ الجزيرة وهمية ٠٠ والحكاية كلها تمثيل فى تمثيل ٠٠ اذن ٠٠ روحوا ارجعوا بيوتكم وناموا مستريحين ٠٠ لأن الواقع غير كده خالص ٠٠ اذا كان الناس فى الجزيرة الوهميـة بيبيعوا ٠٠ واذا كانوا بيتحولوا الى رهائن من غير ما يحسوا أحيـانا وبارادتهم أحيانا أخرى ٠٠ فالواقع اللى بنربع له غير كده ٠٠ غير كده خالص ٠٠ موش كلنا بنبيع ٠٠ وموش كلنا رهائن » ٠

هذه هى الكلمات التى تنتهى بها مسرحية « الرهائن » والتى تجىء على لسان أمل الشخصية المحورية فى المسرحية ، وكأنما تثبت ما تنفيه ، وتؤكد ما تلغيه ، وتقول دون أن تقول ٠٠ كل ما يقال وما لا يقال ٠

صحيح أن الكل لا يبيع وانما البعض ، وصحيح أن الجميع ليسوا رهائن ، ولكن البعض الذى يبيع يفقد ذاته ويفقد الآخرين ، ولا يستطيع أن يحرر أو يتحرر ، لأن من لا يقدر على تحرير نفسه لا يقوى على تحرير غيره ، واذا كانت الحرية هبة من هبات الله الذى خلقنا جميعا أحرارا ، فان الحفاظ على الحرية قيمة من قيم الانسـان ، الذى لا يسعه الا أن يناضل حتى الموت من أجل هذه القيمة ، لأنه يعلم علم اليقين أن شيئا لا يعدل الحرية سوى الحرية ، كما أن شيئا لا يفوق الحياة الا الحياة ٠

ومن هنا تصبح رؤية المؤلف ٠٠ مؤلف هذه المسرحية ، شيئا يدعو الى الهزة فى الشعور والى التأثير فى الوجدان ، لأن ما يقوله لا يخص

سكان الجزيرة الوهمية التى يتحدث عنها ، وانما هو يهم سكان كل الجزر الوهمية وغير الوهمية طالما أن ما يقوله يمس الانسان ٠

وصحيح أن الحكاية كلها تمثيل فى تمثيل ، ولكنها تمثيل لماذا ؟ أليست تمثيلا لما يمكن أن يصيب الانسان !

نحن نعلم أن الحد الفاصل بين الفن واللا فن هو الايهام ٠٠ الايهام بأن ما نراه على المسرح قد حدث فعلا أو يمكن أن يحدث ٠

اذن فالحكاية التى يحكيها المؤلف ٠٠ مؤلف الرهائن ٠٠ ليست حكاية يحكيها مجنون ٠ ملؤها الصخب والعنف ، ولا تدل على شىء كما يقول شكسبير العظيم على لسان بطله « ماكبث » ولكنها دراما يحكيها قلم كاتب ، يقول ما يعرف ويعرف ما يريد ، ويرغب فى أن يتحول قوله الى مقولة تكون موضع نقاش من الجميع ، وهو ما عبر عنه صراحة بهذه الكلمات : « ليس معنى ذلك عزيزى المشاهد أن تتفق معى أو تقبل هذا الرأى ، فرفضك للمقولة عندى أهم من قبولك لها ٠ وقد آن الأوان أن نخرج من دائرة الاتفاق المسبق والآراء النقدية المعدة سلفا ليقول كل انسان رأيه اثراء للحركة المسرحية والنقدية » ٠

والآن من هم هؤلاء الرهائن ؟

هم كما يقول المؤلف رهائن جزيرة وهمية قد لا تبعد كثيرا عن عالم الخيال والواقع فى نفس الوقت ، رهائن الليلة ، رهائن قيود يضعونها من خوفهم هم أنفسهم ٠

وماذا حدث لهؤلاء الرهائن ؟

المتطرف الذى يؤمن بالفكرة أكثر من ايمانه بالواقع فلا يتوانى عن ترديد تحدوهم الرغبة فى التغيير ، التغيير الى الأعدل والأمثل ، ولكن تفترق بهم السبل ويضيع من بين أقدامهم الطريق ، من بينهم « فصيح » الثورى المتطرف الذى يؤمن بالفكرة أكثر من ايمانه بالواقع يتوانى عن ترديد الشعارات كما لو كان هو الطبل الأجوف ، ومن بينهم أيضا « فالح » الثورى المعتدل الذى يحكم عقله ويحكم الى المنطق ، ويقدم الواقع على الفكرة فيبدو عاقلا معقولا ، ومن بينهم « الساعاتى » الذى يمثل الرجعية ولا يكاد يتقدم بالزمن أو يتقدم به الزمان ولو قليلا الى الأمام ، وطالما وصفه الرفاق بالتقاعس واعاقة مسيرة الثورة أما « أمل » فهى الثورية المثـالية التى تؤمن بالتغيير دونما عنف ، وبالاصـلاح دونما صخب ، وبالالتزام الشريف بكل قيم الانسان ، وستارة مثل أمل مع ميل الى الانفعال والاندفاع ٠

وكم تذكرنا هذه الجماعة بأبطال البير كامى فى مسرحيته «العادلون» كاليبف ودورا وأنينكوف وفيـدورف أولئك الظلمة العـادلون ، الذين يمتزج فى نضالهم الشرف والخوف ، والنبل والضعف ، امتزاج الشعور الانسانى بالضمير الأخلاقى ، ولكن كم يتضح الفارق بين « الرهائن » و « العادلون » اذا ما تناولنا أحداث المسرحية الأولى ، وان تكن فى الحقيقة مسرحية بلا أحداث ٠

فهنا مسرحية داخل مسرحية ، حيث تقوم « أمل » بربط الأحداث والتعليق عليها ، الى جانب الاشتراك فى أحداث المسرحية ، وهى التى تصور نضال هؤلاء ــ الثوار من أجل الوصول الى حاكم الجزيرة ، ومطالبته بالاصلاح ٠ وحاكم الجزيرة انسان بسيط فى حديثه ، لاتبدو على قسماته القسوة ، ولا يعرف شيئا عن معنى الديمقراطية ، لذلك نراه هو الذى يسعى الى جماعة الشبان ، يسألهم ماذا يريدون ؟ وما معنى هذه الكلمة التى يرددونها ٠٠ الديمقراطية ؟

ويدخلون جميعا فى حوار حول معنى الديمقراطية ، أما معناها عند سارة فهو « حرية التفكير » ومعناها عند فصيح هو « حرية التعبير » ومعناها عند الساعاتى هو « حرية اتخاذ القرار »، ومعناها عند أمل « تكون للناس ــ كلمة » ٠

ويتطور الحوار الى شجار ، وينتهى الشجار ، لا بسقوط حـاكم الجزيرة فى أيدى الثوار ، ولكن بسقوط الجزيرة كلها بما فيها الحاكم والثوار فى أيدى مجموعة من الملثمين المدججين بالسلاح ، تتزعمهم امرأة فى الأربعين تدعى سيبل ، وسرعان ما تأمر بالقاء القبض على الجميع ، واتخاذهم « رهائن » حتى تتم لها السيطرة على كل منافذ الجزيرة ، وما أن يتم لها ذلك حتى تبدأ فى محاكمة « الرهائن » الذين يسألونها من تكون ، وماذا تريد ؟ وترد عليهم سيبل بلهجة قاطعة ٠

« ٠٠٠ انكم تعيشون خلف الشمس ٠٠ فى العصور الوسطى ٠٠ لقد صعد الانسان الى القمر ٠٠ وأنتم كما أنتم ٠٠ منذ ألف عام أو يزيد٠ تستخدمون الشادوف الذى كان يستخدمه أجداد أجدادكم ٠٠ الانسان يزرع الصحراء على بعد أمتار منكم ، وأنتم لا تستطيعون زراعة بضعة أفدنة ٠٠ العالم يتحرك ٠٠ يجرى ٠٠ صواريخ سفن فضاء دبابات ٠٠ غواصات ٠٠ مدمرات ، طائرات ، رشاشات ، وأنتم تعيشون على بضع بنادق قديمة ٠٠ بدون ذخيرة ٠٠ واقفون مكانكم ٠ ٠ربما لو لم نهبط عليكم بالأمس لما عرفتم بوجود عالم آخر خارج حدود جزيرتكم » ٠

وتعبر سيبل عن رغبتها فى تحقيق هذا كله ، اصلاحا لحال الجزيرة ، فتلقى التأييد من الجميع ، وتأمر باطلاق سراح الرهائن ، وفتح صفحة جديدة فى تاريخ الجزيرة • وتتمكن بالفعل من تحقيق كل شيء •• من تحويل الجزيرة الى دولة عصرية ، عن طريق الانجازات المادية ، عن طريق اذابة الفوارق الطبقية ، عن طريق محطات الارسال الموجهة الى كل أنحاء العالم •

ولكن الثمن الذى دفعه الناس من أجل تحقيق هذه الانجازات ، كان باهظا ، لقد دفعوا حرياتهم •• لا حرية التعبير وكفى ، ولكن حرية التفكير ••• وحرية الكلام ، بل حرية الهمس ، حتى الهمس ، صار ممنوعا بحكم القانون •

وبامتناع الهمس يمتنع كل شيء •• يعشش الخوف فى الصدور ، ويتمكن القهر من القلوب ، ويقتات الفزع على أعصاب الضمائر ، ويتمرغ الجميع فى وحل الفساد ، وتنتشر الدسائس انتشار الطاعون » •

وتحاول أمل أن تقاوم ، وأن تستحث رفاقها القدامى على المقاومة ، ولكن الكل يخشى على مصالحه ، وعى ألا يفتضح أمره أمام حاكمة الجزيرة ، التى تعلم بحكاية أمل فتكيد لها كيدا • تتهمها بالخيانة ، وتجعل من رفاقها قضاة لها ، بما فيهم خطيبها فالح ، الذى يعترف عليها بثبوت التهمة كما يعترف الجميع •

ولا تجد أمل سوى الكلمات ، تدافع بها عن نفسها ، ولكن ماذا تجدى الكلمات ! •

«أنظروا الى أنفسكم •• ثم فكروا من الذى يجب أن يقف فى قفص الاتهام اليوم •• أنا أم أنتم •• أنظروا الى أنفسكم فربما تفهمون كيف أصبحتم ما أنتم عليه •• ربما تجدون بقية مما كنتم •• ساعتها •• ربما •• ربما تتحررون •• ربما تقطعون الخيوط » •

ان الكلمات لا تفتح قلوبا سدت بالأقفال الذهبية ،ولا تشق صدورا علاها صدأ المصالح الشخصية ، لذلك راحت أمل ضحية لتشريع حاكمة الجزيرة ، الذى يصرخ فى وجوه الناس ، « ممنوع الهمس » وكان أن نفذ فيها الحكم •• • الاعدام رميا من فوق أعلى صخرة فى الجزيرة ، والجميع يهتفون « يحيا العدل » •

وبهذا الحدث تنتهى المسرحية ، برغم محاولة الكاتب انزال العقاب بالجزيرة ، عندما يهرع أعوان الحاكمة سيبل يخبرونها بهبوط عشرات

البحارة المسلحين الذين كانوا قد تلقوا رسالة الاستغاثة التى أرسلتها أمل ، فجاءوا لتخليص الجزيرة ، وفك سراح الرهائن ٠

والمسرحية كما هو واضح خالية من الأحداث لأنها ليست مسرحية تقليدية ، ولا هى مسرحية واقعية ، وانما هى أقرب الى المسرح التجريبى بوجه عام والمسرح الحى بوجه خاص ، والكاتب لا يستهدف من ورائها أن يقدم فنا ، بمقدار ما يحرص على أن يطرح فكرا ويقول رأيا ، فالفكرة أو الرأى هما عينا الكاتب اللتان يطل منهما على الجمهور ٠

ومهما يكن من فكر الكاتب أو رأيه الذى يدين فيه الناس ، ويجعلهم المسئولين عما يقع لهم من دمار ويحل بهم من خراب ، فعنده أن الناس فى طيبة كما الناس فى المدينة هم المسئولون عن كل شىء ، وهو ما نختلف معه فيه كل الاختلاف ،انطلاقا من أن الشعوب لا تصيب ولا تخطىء ، ولكن القادة هم المسئولون عن قيادة الشعب ، فالشعب طاقة بشرية تحتاج الى توجيه الطلائع ، وقد تكون الطليعة قاصرة أو مقصرة ،ولكن الشعب لا يتهم بالقصور أو التقصير ! ٠

ولا يعنى هذا أنه الشكل الجديد على تجاربنا المسرحية ، فقد سبقه اليه كثيرون من كتاب مسرحنا الجاد ، ولكن محاولة الدكتور عبد العزيز حمودة فى تقديم هذا الاطار اللا واقعى ، حيث المسرحية داخل المسرحية كما عند الكاتب الايطالى بيراندللو ، وحيث الراوية الذى يشارك فى الأحداث وفى ذات الوقت يقوم بالتعليق عليها ، كما عند الكاتب الألمانى بريخت ، وحيث الممثل الذى يلعب أدوارا متعددة فى العرض لكسر الايهام بالواقع ، كما عند الكاتب الأمريكى ثورنتون وايلدر ٠

أقول ان محاولة المؤلف فى تقديم هذا الاطار وان صدرت عن رغبة فى خلق فن رفيع ، الا أنها تخلقت عن فن مرتفع ، وليس أدل على ترفعه من عدم وصوله الى وجدان المتفرج وكأنما يفترض الكاتب فى جمهوره أن يكون من المثقفين أو أساتذة الأدب ، فهو مثلا يضمن حوار « أمل » فى نهاية المسرحية فقرة من احدى مسرحيات شكسبير التراجيدية ، وبعد أن يدفعها الجميع الى الأمام فتسقط على وجهها فوق الأرض ، تقف مبتسمة وهى تنفض التراب عن ملابسها وتقول : « دى الحقيقة كلمات من مسرحية شكسبير المعروفة « الملك لير » ترجمة الدكتورة فاطمة موسى » ٠

والسؤال الآن هو عن مسرحية شكسبير هذه المعروفة ٠٠ معروفة لدى من ؟ ونفس الشىء بالنسبة للمترجمة الدكتور فاطمة موسى !

ومثل هذا أيضا يقال فى الكثير من المونولوجات التى جاءت على لسان بعض شخصيات المسرحية ، وبخاصة شخصية سيبل ، أسمعها تقول : « اننى أستمد خصوبتى من الآخرين ٠٠ آخذ ٠٠ آخذ فقط يا فالح ٠٠ واذا أعطيت فمنى والى ٠٠ لابد أن يكون الانسان الذى أعطيه ٠٠ والذى أرفعه معى الى مصاف الآلهة مستعدا للفناء فى ٠٠ حتى اذا أعطيته يكون عطائى أخذا ٠٠ لابد أن يعرف أن انكاره لذاته تأكيد لها ٠٠ أن فى عدمه وجوده ٠٠ وفى هوانه كبرياؤه » ٠

فما معنى هذا الكلام ؟ وهل هو من الكلام الذى يمكن أن يخاطب به الجمهور ؟ ان الفن الرفيع مطلب أسمى ، ولكن الفن المترفع ، هو الذى لا نستطيع أن نحقق من خلاله شيئا أى شيء ٠

ويجيء المخرج فهمى الخولى ، لكى يصاب بذات العدوى ، فهو يقول فى كلمته التى توزع على جمهور العرض المسرحى : « واحد + واحد = اثنين لأنها حقيقة علمية ، لكنى الليلة أؤكد أن ٠٠ واحد على المسرح + واحد يتفرج = واحد ، لأنها حقيقة مسرحية » ٠

فالى جانب أن هذه المعادلة لا تستقيم وفلسفة النص المسرحى الذى كتبه المؤلف ، والذى يحرص فيه على كسر الايهام بين المسرح والصالة ، حرصه على تحقيق نظرية الاغراب فى المسرح ، حيث المسرحية كلها تمثيل فى تمثيل ، ولا علاقة بين الممثل وبين المتفرج ، فان الاخراج لم يحاول أن يقرب النص أو يقترب به من الجمهور ٠

ولقد حاول المخرج حقا أن يوحد بين خشبة المسرح وصالة العرض فى دخول الممثلين من الصالة ونزولهم الى الجمهور ، ولكنها شكليات العرض المسرحى ، البعيد حقا عن الرغبة الصادقة فى الالتحام مع المشاهدين ٠

وربما حاول المخرج التخفيف من حدة الدراما ، والتخفف من عمق الحوار ، بادخال عنصر الغناء ، معتمدا على الأغانى التى كتبها مجدى كامل ووضع موسيقاها وألحانها نبيل شوقى ، ولكن العنصر الغنائى كان هامشيا فى العرض المسرحى ، بحيث لم يجعل منه فانتازيا غنائية ، أو دراما استعراضية ٠

وقد لا تبعد الرؤية الاخراجية كثيرا عما اعتدنا مشاهدته فى مسرح الستينات ، على أيدى قدامى ومخرجى مسرحنا الحديث ، حيث حركة المجاميع ، وتشكيلات الممثلين ، ونزول بعضهم من المسرح الى الصالة ،

وصعود بعضهم الآخر من الصالة الى المسرح ، ومحاولة الدخول فى حوار مع جمهور المشاهدين ، لهذا كنا ننتظر من المخرج الجاد فهمى الخولى ، أن يطلع علينا بأسلوب متميز فى الاخراج ، يفجر من خلاله فكره وفنه جميعا ، ويكون أسلوبه هو وليس أسلوب الآخرين ·

ولا أدرى لماذا حـرص المخـرج على تثبيت الديـكور طوال فصلى المسرحية ، وهو الديكور الذى وفقت فى تصميمه الفنانة سوزان أمين ، وكان يمكن أن يكون أكثر توفيقا لو أنه أبرز كل ملامح التغيير التى ظهرت على وجه الجزيرة ، وخاصة الانجازات المادية والآلية والتكنولوجية التى حدثت فى الفصل الثانى ·

ولا أدرى كذلك لماذا لجأ المخرج الى استخدام شعار المسرح التقليدى فى بداية العرض المسرحى ونهايته وفيما بين الفصلين ، مع أن المسرح العارى أو المفتوح هو الأكثر ملاءمة لتجسيد هذا النص المسرحى ، الذى يبتعد عن الواقعية التقليدية ، بقدر ما يقترب من التجريبية الطليعية ·

ويجىء الأداء التمثيلى ليكشف عن قدرة الفنـــانة فاطمـة مظهر واقتدارها فى أداء دورها المزدوج ، دور البطلة « أمل » داخل المسرحية ، ودور المعلقة على الأحداث خارج المسرحية ، كانت بارعة فى أدائها الجاد براعتها فى الأداء الكوميدى ، واستطاعت أن تضيف الى البعدين بعدا ثالثا تمثل فى الغناء التوقيعى الذى جعل منها نقطة الارتكاز فى الأداء المسرحى بوجه عام ·

وكما كانت فاطمة مظهر نقطة الارتكاز ، كان الممثل الصاعد لطفى لبيب نقطة الانطلاق ، فهو الذى تكفل بالجـانب الكوميدى فى العرض المسرحى ، وكان شعلة متحركة من خفة الظل ، وقوة الحضور ، والقدرة على الأداء بعفوية وطبيعية دونما انفعال أو افتعال ، لقد تأثر بدوره وعرف كيف يؤثر فى الجمهور ·

أما الممثل عـادل بدر الدين ، فكان أكبر من دوره بكثير ، دور « الساعاتى » لقد أعطى دوره كل شىء ، ولكن الدور لم يعطه شيئا ، فامكانياته أكبر من دوره ، وما قبوله لمثل هذا الدور الصغير الا تواضعا من الفنان الكبير ، ان عادل بدر الدين فكر وفن لم يجدا بعد دورهما حتى الآن ، برغم ما قدمه للمسرح من عطاء وفير ·

واما الممثلة الصاعدة عنايات صالح فكانت موفقة تماما فى دور سارة ، وعرفت كيف تخدم دورها ، وكيف تبرز من خلال الدور ، كما عرفت

كيف تكشف عن ممكنات ممثلة واعية وواعدة ، سوف تتأكد فوق خشبة الأداء المسرحى ·

وأخيرا يجىء الوجه التمثيلى الجديد « رغدة » التى قامت ببطولة هذه المسرحية ، فكانت فى مستوى الدور موهبة وتمرسا بفن الأداء ، فلديها الحضور الفنى الواضح ، وعندها الرغبة الجادة فى تأكيد ذاتها فوق المسرح وهاتان الميزتان كفيلتان بخلق الممثل المسرحى بل الممثل بوجه عام ، انها نسمة أنثوية جديدة ترطب جفاف خشبة المسرح ·

تبقى كلمة أخيرة تقال فى هذا النص المسرحى الذى ضل طريقه الى المسرح الحديث ، ولو أنه عرض على مسرح الطليعة لكان أكثر قدرة على التأثير من خلال مستوى بعينه من الجمهور ، ولو أنه فى النهاية كلمة صادقة وشجاعة يلقى بها الكاتب فوق المسرح ، وفى وجه الجمهور !

امرأة العزيز فى روض الفرج

بعد مسرحية سمير سرحان الأولى «ملك يبحث عن وظيفة» ومسرحيته الثانية «ست الملك» تجىء مسرحيته الثالثة «روض الفرج» لتعلن عن بلوغ كاتبها سن الرشد الابداعى ، واذا كان قد انتهى فى هذه المسرحية الرمزية الى أن الملك هو الكلمة ، والوظيفة هى العمل ، وأنه اذا كانت الكلمة تثير الوجدان ليتمكن من تفسير العالم ، وكان العمل يعرف قوانين العــالم ليتمكن من تغييره ، فان التفسير والتغيير ليسا أسلوبين متعارضــين ، ولكنهما أسلوبان متكاملان لاعادة بناء الانسان ، وعلى ذلك فالوظيفة التى يبحث الملك عنها هى فى دلالتها الرمزية ، توظيف لجميع قوى الشعب العامل نحو العمل المثمر الخلاق ٠٠ نحو البناء أو الحفر الى أعلى !

واذا كان قد شب عن الطوق فى مسرحيته الثانية « ست الملك » التى ناقش فيها قضية العــلاقة بين الجنــون والعبقرية ، فاختار لذلك شخصية الحاكم بأمر الله ، الذى كان جنونه دون مستوى عبقريته ، فلم يستطع أن يزاوج فى شخصه بين الجنون والعبقرية ، فاختلت أمامه قوى المجال ، وفقد القدرة على الفعل ، ولم يدرك أن القدرة بنت العبقرية والفعل ابن الجنون ، وأنه كانت لديه القدرة لأنه كان عبقريا ، ولكنه لم يفعل شيئا لأنه لم يكن مجنونا بما فيه الكفاية ، فراح ضحية جريه وراء اليقين الكامل حتى تعرى من كل شىء ٠٠ الا من شتائه العارى أو عريه الشتوى، الذى خيل له أنه اله ، وما هو الا سراب المستحيل ٠

اذا كان سمير سرحان قد ناقش هاتين القضيتين فى عمليه الأولين ، فها هو فى عمله الثالث « روض الفرج » الذى يدخل به مرحلة النضوج

الفكرى والفنى ، وقد تحققت له درجة عالية من الاستدارة المسرحية والتكور الدرامى ، يناقش قضية العلاقة بين الحب والواجب ، فى واقع مرير لوثه الزيف ، ولطخه العفن ، وعشش فى جنباته الفساد ، فلا يكاد يعلو صوت الحب الا على حساب صوت الواجب ، ولا يكاد الواجب يقوم بواجبه الا ويستحيل الحب الى سراب :

وهكذا يظل الحب جنينا تعسرت ولادته فى رحم الواجب ، فلا هو يريد أن يموت ولا هو قادر على الخروج الى الحياة · وكأنما يرفض الواقع، وكأنما الواقع بدوره يرفضه وكأنما المقاومة هى قانون العلاقة بين الطرفين ·· بين الواقع الماثل ، وبين الميلاد الجديد · ولكى يجسد الكاتب هذا المعنى لجأ الى ما سماه جان بول سارتر بالواقعية الرمزية لا الواقعية تقليدية كانت أو جديدة ، ولا الرمزية بمعناها المعروف أو المتعارف عليه ، ولكنها الواقعية الرامزة ذات الدلالة والايحاء ، فالشخصيات بأسمائها ترمز الى ما وراءها ·· يوسف وعزيز وزبيدة أو امرأة العزيز ، والأحداث بايحائها تدل على ما بعدها ، اغتيال الكولونيل الانجليزى ، القاء القبض على يوسف وايداعه السجن ، زواج زبيدة من عزيز باشا رئيس الوزراء ، حب زبيدة ليوسف ومراودتها له عن نفسها ! وأما اللغة فهى وان لم تكن شعرية الا أنها شاعرية أو لغة شاعرة ، وخاصة فى المونولوجات التى تصدر عن أعماق النفس ، لكى تعبر عن قيعان الذات ·

والتيمة فى خطوطها الرئيسية بسيطة لا تعقيد فيها ولا تركيب ، وان تطور حدثها الدرامى تطورا طبيعيا من البداية الى الوسط وحتى لحظة التنوير ، انها قصة فتاة صالة « كرياكو » بروض الفرج ، فى الأربعينات من هذا القرن ، قصة دلال التى لقى أبوها مصرعه فى ذات الصالة بسونكى أحد جنود الاحتلال ، ومن يومها لم تغادر دلال الصالة ولم تغادرها صورة أبيها وهو مضرج فى دمائه ، وكفلها عم وديع الشاعر الشعبى الذى يكتب المونولوجات التى تغنى فى الصالة ، وكان صديقا حميما لوالدها الصريع ·

وتشتد المقاومة ضد جنود الاحتلال الانجليزى ، وضد القصر المتواطىء مع الاحتلال ، وتتعدد حوادث الاغتيال السياسى ، بالنسبة للمحتل الأجنبى الغاصب ، الى أن يكون الكولونيل الانجليزى الذى يسهر فى صالة كرياكو بروض الفرج ، برفقة عزيز باشا هو هدف المقاومة ، ويقوم بهذه العملية عدد من شباب الجامعة من بينهم يوسف بن عزيز باشا بالتبنى ، الذى يتردد على الصالة قبل تنفيذ العملية ، لدراسة الموقع ·

واذا به يقع فى حب دلال ، التى تقع بدورها فى حبه ، ولكن عبثا يحاول القلبان أن يلتقيا ، فلا هو بقادر على أن يوفر لها الأمان ، بعد أن وضع رقبته على كفه ، ووضع كفه على الزناد ، ولا هى بقادرة على أن تهيىء له عش السعادة ، وقد صار حلمها الأكبر هو الثأر لمقتل أبيها من جنود الاحتـلال ٠

وينجح يوسف ورفاقه فى تنفيذ العملية ، ويخر الكولونيل الانجليزى صريعا ، ولكن عزيز باشا يأمر بالقاء القبض على كل من كان فى الصالة ٠ وايداعهم السجن ، وتكون المفاجأة عندما يعلم أن ابنه يوسف من بين أفراد المقـاومة ، فيؤثر الولاء لواجبه على ايثـاره عاطفة الأبوة ، ويأمر باستمرار ايداع يوسف فى السجن ، أما دلال فهو يجبرها على الزواج به ، وعلى الحياة معه فى القصر ، وعلى استبدال اسم زبيدة باسم دلال ، وعلى أن يقدمها لصاحب الجلالة الملك !

وتقبل زبيدة كل هذا ، على أمل أن تمد المقاومة بأسرار القصر ، وأن تكون على مقربة من يوسف ، وأن تسعى للافراج عنه ، وبالفعل ترفض زبيدة أن تكون فى شرف استقبال جلالة الملك ، مالم يفرج عزيز باشا عن يوسف ، ويسقط فى يد الباشا الى أن يجرجه سكرتيره فهمى أفندى من هذا المأزق ، مشيرا عليه بأن يجعل من يوسف « شاهد ملك » على رفاقه من أفراد المقاومة ، وبذلك يتمكن من الافراج عنه ! ويستدعى يوسف من السجن ، ويلقى بعزيز باشا ، ويكتشف مؤامرته الدنيئة لتلويث دوره أمام رفاق الطريق ، فيثور فى وجهه مؤثرا قيد الشرفاء على حرية الجبناء ، ويلتقى فى القصر بدلال وقد صارت زبيدة ، فيرتج عليه لهول الصدمة ، وعبثا تحاول اقناعه باضطرارها الى الزواج من عزيز باشا ، ولكنه يظل ينظر اليها نظرته الى امرأة خائنة ٠

وتحاول أن تستميله الى قلبها ، وأن تغسل همومه بدموع عينيها ، وحبات العرق على جسدها كله ، ويستجيب يوسف لأنات المرأة ، ويلامس أطراف أناملها ، ويلتقى العاشقان ٠٠ لقاء الخارجة من قبضة الجلاد ، ولقاء الخارج من ظلمات السجن ٠

ويعلم الباشا بما حدث ، ويحار من جديد ، هل يضحى بابنه من أجل شرفه ، أو يضحى بزوجته لانقاذ ابنه ، أم تراه يعمـد الى التواطؤ والتسويف فى حياته الخاصة ، كما هى طريقته فى حياته العامة ٠

وبالفعل يلجأ الى الحل الأخير ، مستبقيا الأمور على ما هى عليه ، مستأنفا سيرته الأولى ، وكأن شيئا لم يكن ٠

والتيمة الرئيسية فى المسرحية كما هو واضح من عرضها واستعراضها ، هى تيمة حب اعترضته الأحداث السياسية العامة ، فترنح على جانبى الأحداث ، ولم يكن الاغتيال السياسى الا حادثا عارضا من بين هذه الأحداث ، دون أن يكون بالضرورة هو محورها الرئيسى ، وبالتالى تصبح قضية الاغتيال السياسى غير ذات موضوع فى مناقشة هذه المسرحية، على عكس ما هى عليه فى مسرحية مثل « العادلون » لألبير كامى ٠

وصحيح أن الفصل الأول من المسرحية انتهى بحادث اغتيال الكولونيل الانجليزى كما قد يوحى بهذا الظن ، ولكن الصحيح أيضا أن الأحداث التى توالت بعد ذلك لم تكن مترتبة على هذا الحادث ، ولكن على قصة الحب والزواج بين أضلاع المثلث التقليدى الزوج عزيز باشا ، والزوجة زبيدة ، والعاشق يوسف بما يرين عليها من مسوح القصة التاريخية القديمة ٠٠٠ امرأة العزيز ٠

وهذا معناه أن المسرحية لو لم ينته فصلها الأول بمثل هذه النهاية ولو أن الأحداث توالت فى نفس الفصل ، لما وقع مثل هذا الظن ، وفى تقديرى أن هذه المسرحية كان ينبغى لها أن تقع فى فصلين اثنين لا فى ثلاثة فصول ، خاصة وأن نهاية الفصل الثانى لم تكن النهاية الدرامية التى تتوقف عندها الأحداث ، لتعاود تتاليها فى الفصل الثالث ، الذى بدا بدوره وكأنه خال من الأحداث ، أو كأنما هو تعليق على ما حدث ، لا بأسلوب الحوار التمثيلى ولكن بلغة الشعر العامى ، مما ترتب عليه ضياع التيمة المحورية فى تهويمات الصور الشعرية ، والألفاظ المجازية ، مما تأباه طبيعة الدراما وان قبلته طبيعة الشعر ٠

ذلك أن أحداث الفصل الثالث بدت وكأنما قد تجمدت أو انتهت ، وأسلمت الدراما مقاليدها لما يمكن وصفه بالقصيد المسرحى ، هذا فى الوقت الذى بدأ فيه الفصل الأول بأحداثه وطقسه ومناخه وكأنما هو فى واد ، وأحداث الفصلين الثانى والثالث فى واد آخر ، أو بالأحرى بدا الفصل الأول وكأنه مسرحية قصيرة مقفلة بعنوان « روض الفرج » ، بينما الفصلان التاليان بعنوان « امرأة العزيز » ٠

وصحيح أن الاخراج مسئول عن هذا الى حد كبير ، ذلك أن المخرج العائد كرم مطاوع حاول التركيز على المضامين السياسية فى العمل أكثر من تركيزه على تيمة الحب فى المسرحية ، ولعل هذا هو ما جعل الفصل الأول يبدو وكأنه مسرحية قصيرة قائمة بذاتها تحمل عنوان « روض الفرج » وان وفق المخرج حقا فى تصوير جو صالة كرياكو وجو ملاهى

مصر فى الأربعينات ، سواء من خلال الاسكتشات والمونولوجات التى كانت تقـدم فى ذلك الزمان ، أو من خلال أصحاب رءوس الأموال من عمـد واقطاعيين ، أو من خلال وطأة الاحتلال الأجنبى الغاصب ، المتحالف مع السراى والحكام ، وان كنت آخذ عليه فى هذا الفصل التقديم الطويل الذى سبق دخول « دلال » الى المسرح ، والحرص البالغ على تفريغ الساحة من الأشخاص كلما دخلت ، حتى أننى لم أجد مبررا لخروج يوسف ورفاقه من على المسرح ، لحظة دخول دلال ٠

كذلك كان المخرج مبالغا فى تقديم دلال فى صورة المطربة الحقيقية وليست الممثلة التى تترنم ببعض المقاطع الغنائية ، وكان يكفى الاسكتش الغنائى الذى قدمته فى بداية دخولها الى الصالة ، دونما مزيد من الأغانى والألحـــان ٠

كذلك لم يكن ظهور يوسف فى أكثر من مشهد وهو يدب على الأرض بقدمه ، منغما الشعارات الوطنية مما يتفق ونضوجه الثورى ، باعتباره بطلا من أبطال المقاومة ، انها طريقة مدرسية فى الأداء ، لا تليق باســم المخرج الكبير كرم مطاوع ٠

وما يقال عن هذا الفصل ، يقال مثله عن الفصل الثالث من حيث غلبة الأشعار العامية التى كتبها الشاعر ســيد حجاب لكى تؤديها النجمة سهير المرشدى ، فكثرة الأشعار أدت الى تجميد الحدث من ناحية ، وكسر الايقاع من ناحية أخرى ، كما بدت وكأنها صوت الشاعر وليست ضمير البطلة ٠ هذا على الرغم من تميز هذه الأشعار فى ذاتها لفظا وصورة ، عبارة وتعبيرا ٠

وعلى الرغم من اطار الابهار الذى أحاط العرض ، وعلى الرغم أيضا من نجاح المخرج فى احداث الأثر الابهارى المطلوب ، وخاصة من خلال الديكور الذى قام بتصميمه فتحى فؤاد ، والذى كان على درجة كبيرة من التميز فى تصوير صالة كرياكو ، وعلى درجة مماثلة من الامتياز فى تصوير قصر الباشا ، الا أن تقسيم المسرح الى مستويين ، تحتى وعلوى ، مع استخدام خامات متعددة الأحجام والألوان ، فضلا عن الغاء الستار الواقعى ، والاعتماد على الاضاءة فى التنقل بين المشاهد ، مما أعطى الايحـاء بالجو التعبيرى رغم واقعية الحـدث المسرحى والحوار التمثيلى ، وخاصـة فى الفصل الأول ٠

وقد يتسق هذا الجو التعبيرى مع أحداث الفصل الثالث ، لغلبة الأشعار وتعدد المونولوجات ، ولكن هل معنى هذا أننا نكون بازاء مسرحية

أقرب الى الواقعيــة فى فصلها الأول ، وأقرب الى التعبــيرية فى فصلها الأخـــير ؟

عموما كان الديكور برغم ما فيه من عنصر الابهار ، جاثما فوق صدر الحدث المسرحى بكل ما فيه من شفافية وشاعرية ، باعتباره أصلا قصة حب ، انه بخاماته الحديدية وبنائه المعمارى أنسب الى مسرحيات البطولات التاريخية ، أو القصص الأسطورية ، منه الى هذه المسرحية ·

وتستوقفنا الموسيقى التى وضعها الفنان جمال سلامة ، لقد كانت فى عمومها على درجة كبيرة من الأصالة ، سواء من خلال تفهمها للنص المسرحى ، أو من خلال تعبيرها عن الحدث الدرامى ، انها موسيقى درامية فى المقام الأول ، وليست موسيقى زخرفية قصد بها الى التطريب وكفى ، وليس أدل على ذلك من افتتاحيــة العرض ، التى كانت بمثابة التمهيد الموسيقى لأحداث المسرحية ، هذا اذا استبعدنا أغانى الطرب التى قامت بأدائها الفنانة سهير المرشدى ، أما الأغانى التى أداها المطرب على الحجار فقد كانت زائدة على الحاجة ، أو كانت لزوم ما لا يلزم ، ذلك لأن الأغانى جميعها التى تخللت المسرحية ، أغانى ســهير المرشدى وأمين الهنيــدى وراقصة صالة كرياكو ، كانت بالأداء الحى ذى الصوت الطبيعى ، بينما أغانى على الحجار كانت من خلال التسجيل الصوتى ، مما أحدث نوعا من الانفصام فى أداء الأغانى بوجه عام ·

وعلى الرغم من امساك المخرج كرم مطاوع بزمام الأداء التمثيلى ، الا أن ثمة تفاوت فى أساليب الأداء كنا نلاحظها على بعض الممثلين ، وهو التفاوت بين الأسلوب الطبيعى والأسلوب الواقعى والأسلوب الملحمى ، ولو أن المخرج عمد الى توحيد أسلوب الأداء ، أو التقريب بين مختلف الأساليب ، لكان ذلك فى صالح العرض بلا جدال ·

ولكن هذا بطبيعة الحال لا يمنعنا من الاشادة بالجهود الهائلة التى بذلها فريق التمثيل فى المسرحية ، فى طليعتهم الفنانة العائدة ســهير المرشدى ، التى ذكرتنا فى هذه المسرحية بأدوارها التى لا تنسى على خشبة المسرح المصرى ، لقد تألقت فى دور دلال فى الفصل الأول تألقها فى دور زبيدة ، خاصة فى الفصل الثالث ، وعرفت كيف تنتقل ببراعة من دور فتاة الصالة الرخيصة فى روض الفرج ، الى سيدة القصر الحاكم فى بيت الباشا ، كما عرفت كيف تلقى بالأشعار بالبراعة التى توزع بها النكات والقفشات ، أما مشهد الحب بينها وبين يوسف فى الفصل الثانى ، فكانت فيه على درجة رائعة من التعبير لا التعبير بقسمات الوجه فقط ، ولا التعبير

بطبقات الصوت وكفى ، ولكنه التعبير المتكامل بكل عضلات الجسم وكل خلجات الوجدان ٠

ويتألق النجم الكوميدى أمين الهنيدى فى دور عم وديع الشاعر ، دور يكاد يكون جديدا عليه وعلينا ، لأنه أقرب الى التراجيدى منه الى الكوميدى ، دور الشاعر المقهور المغلوب على أمره ، الذى مضى أمامه قطار العمر ، ولم يعد يملك من أمره شيئا ، ولكنه كالأشجار ، يموت واقفا دون أن يحنى رأسه لمحتل أجنبى غاصب ، أو لعميل من عملاء الاحتلال ، انه يفضل أن يموت جوعا على أن يذل قلمه لخائن أو جبان ، ولقد عرف أمين الهنيدى كيف يؤدى دوره بحنكة بالغة واقتدار واضح ، وان كنت آخذ عليه المبالغة الشديدة فى الملابس الرثة التى كان يرتديها ، والتى تثير التقزز والاشمئزاز أكثر مما تبعث على الضحك أو الاشفاق ، كما كنت أود للمخرج أن يطلق الطاقات الكوميدية لدى هذا النجم الكبير فى اطار الدور ، بدلا من تجميـده فى الكثير من المشـاهد ، التى بدا فيهـا هامشيا وكأن لا وجود له ٠

وذلك على العكس من الممثـل الكوميدى فاروق نجيب الذى عـرف كيف يطلق عنانه الكوميدى داخل شخصية فهمى أفندى سكرتير الباشا الخـاص ، وهى الشخصية الملائمة تماما لطبيعة هـذا الممثل فى الأداء والتعبير ، والتى عرف كيف يجسدها بحيوية بالغة فوق المسرح ، وان كنت أعيب عليه هنا ما عبته عليه كثيرا ، من مغالاة فى الأداء الميلودرامى ٠ وذلك فى المشهد الذى يهجو نفسه فيه ، فيصف نفسه بالكلب والبغل والببغاء والحمار ، وينتهى به الأمر ، بعد أن يقلد أصوات هؤلاء جميعا ، بالتشنج والبكاء والارتماء على الأرض ٠

وأما الممثل الصاعد سمير حسنى ، الذى قام بدور المناضل الثورى يوسف ، فقد كان موفقا فى دوره كل التوفيق ، وخاصة فى مشهد الحب بينه وبين سهير المرشدى فى الفصل الثانى ، وبينه وبين الباشا فى الفصل الثالث ٠ ولو أنه كان دون المستوى فى الفصل الأول ٠ ولا شك فى أن هذا الممثل بصوته المسرحى القادر على التلون ، وتعبيرات وجهه المتمكنة من التعبير ، وحضـوره المتميز فوق المسرح ، كان ملائمـا كل الملاءمة لهذا الدور ٠

وأما أحمد الناغى فى دور عزيز باشا ، فكان ملفتا للنظـر مثيرا للاعجاب لقد عرف كيف يتقمص شخصية الباشا رئيس الوزراء ، وكيف يؤدى دوره بثبات واتقان ، وكيف يكون مقنعا فى دور منفر بطبيعته ،

وكيف يصل فى النهاية الى وجدان الجمهور ، وأن يكون مركز ثقل حقيقى فى الأداء التمثيلى بوجه عام ٠

هذا على العكس من الممثل الكبير عبد الحفيظ التطاوى الذى كان باهتا فى دور عارف بك نسيب الباشا المتسلق والانتهازى ، الذى تحول من كاتب بسيط فى البلدية الى تاجر كبير من أصحاب الشركات ، وذلك كله من خلال علاقته بالباشا ، وعلاقاته برجال السراى وأعوان الاحتلال ، ولكن التطاوى لم يف بكل أبعاد الدور ، كان رتيبا فى أدائه ، بطيئا فى ايقاعه ، بل كان متلعثما فى كثير من الجمل والعبارات ، ودون مستوى أدواره المتميزة بكثير ٠

عموما ، كان عرض « روض الفرج » بايجابياته التى تفوق ما فيه من سلبيات عرضا جادا وجديدا ، وسط بحيرة آسنة وراكدة من المسرحيات الهزلية أو الهزيلة ، انه محاولة للعودة بالمسرح الى جلال الموضوع وبهاء العرض ، وعبق الدراما ، ودفء الأداء التمثيلى ، أو هو بالأحرى اعادة وليس عودة الى مسرح الستينات ، حيث كان المسرح مسرحا ، وليس شيئا آخر سوى المسرح ٠

فنان الألم العبقرى

ملأ الأفواه والأسماع فى ضجة المحياة وفى صمت الفناء
حائط الفن وبانى ركنه معبد الألحان استحق الغناء
بلبل اسكندرى أيكه وليس فى الأرض ولكن فى السماء

هكذا رثى أحمد شوقى أمير الشعراء .. فنان الشعب سيد درويش ألا رحم الله الراثى والمرثى وقد مرت الستون على وفاة الفنان ، والخمسون وزيادة على وفاة الشاعر .

غير أن العزاء ليس فى الرثاء ولكنه فى تمجيد الذكرى ، فالذكرى لا تموت ما بقيت الأصالة واستمر تواصل الأجيال ، وذكرى سيد درويش نوع من محاسبة النفس والتفتيش فى أعماق الذات ، فما فعله لنا وبنا لا تنكره الحقيقة ولا يتنكر له التاريخ ، أما ما فعلناه نحن له وللغناء من بعده ، فهذا هو ما نحزن له ، وما نستحق عليه الرثاء .

ولو كان سيد درويش كما قال العقاد أحدا كآحاد الفئة لما لمنا كبيرا ولا صغيرا على اهماله ، ولا لحق هذه الأمة ضير من غفلتها عن تثمير ملكاته وتكميل شوطه ، ولكنه رأس طائفة وطليعة مدرسة ، رأس طائفة لم يتقدمها متقدم ، وطليعة مدرسة لم يسبق لها مثيل فى تاريخ الموسيقى المصرية ، ولا استثنى أحدا ممن اتصل بنا نبؤهم فى العصر الحديث .

وهذا صحيح ، فقد كان سيد درويش رائد مدرسة حديثة فى

التلحين وفى الأداء الموسيقى ، مدرســة اســتطاعت أن تنقل الموسيقى المصرية من عهد التركيبات والعثمانيات أو من النغم التركى وتراكيبه وبشارفه ، الى عهد آخر جديد ، حيث الموسيقى المصرية طراز يجذب الأذن ، ويوقظ القلب ، وينبه الفكر ٠٠ كل هذا فى وقت واحد ٠

وتلك ثورة فى الفن الغنائى ، انبثقت من ثورة ١٩١٩ ٠٠ ومشت معها جنبا الى جنب ، وكان شعار هذه الثورة الانتقال بالتلحين الموسيقى من التطريب الى التعبير ، تعبير النغمات عن معانى الكلمات ، فليس التلحين مجرد تحويل الكلام الى أنغــام ، ولكنــه بعث الروح فى جســد اللحن الغنـــائى ٠

كذلك استطاعت ثورة سيد درويش أن تحطم النزعة الانفرادية فى التلحين والغناء ، وأن تعلى من شأن اللحن الجماعى على اللحن الفردى ، فاللحن الجماعى أفعل فى التأثير على الجمهور ، وبالجماعة وليس بالفرد قامت ثورة ١٩١٩ ٠

وفوق هذا وذاك استطاع سيد درويش أن يعاصر الموسيقى الغربية وأن يوسع من نطاق التعبير فى الموسيقى المصرية ، وأن يزودها بأنفاس حديثة من النغم الغربى بعد تطويعه للمذاق الشعبى ، بحيث ينساب فيه ويمتزج به من غــير افتعــال تتأذى منــه الأذن ، وبدون غــرابة تقطع الاسترسال فى الاستماع وفى التأثر ٠

وبعد هذا كله ، استطاع سيد درويش أن يترك التخت ٠٠ تخت الغناء ويتجه الى المنصة ٠٠ منصة المسرح ، ويسأله زكى طليمات « لماذا تركت التخت ٠٠ تخت الغناء ؟ » فيرد عليه : « زى ما خلعت الجبــه والقفطان ولبست البدلة » ٠

ويستطرد فنان الشعب قائلا : « ان التلحين للمسرح يفتح أمــام الملحن دنيوات لا حصر لها ، وذلك فى التعبير عن ألوان الحياة ، التى لا يمكن أن تتواجد فى مجال آخر ٠

لقد كان بحق رائدا للمسرح الغنائى ، بل كان الرائد الحقيقى لفن الأوبريت المسرحى ، ذلك الفن الجميــل الذى لم يتطور من بعده حتى الآن ، وكان قد أنجز من الأدوار ١٢ دورا ، ومن التواشيح ٣٧ موشحا ، ومن الطقاطيق ٦٦ طقطوقة ، ومن الأوبريتات ٢٦ أوبريتا غنائيا ، فيا لها من ثروة ، بل يا له من تراث !

وها هو العرض المسرحى « فنان الشعب » يحاول أن يوفى سـيد درويش جزءا من حقه علينا ، حتى لا يقال والكلام للمخرج عبد الغفار عودة ٠٠ « ان سيد درويش قد أحب مصر وشعبها ولم يقصر فى العطاء ، وأحبته مصر وشعبها ولكنهما قصرا فى تكريمه ودراسته وفهمه » ٠

وهذا العرض المسرحى اذ يجىء فى مناسبة الاحتفال بالذكرى الستين لوفاة فنان الشعب ، ومن خلال ميلاد الفرقة المسرحية القومية الدائمـة بالاسكندرية انما يجدد الأمل فى مواصلة العطاء لكى يشارك أبناء الثغر من ذوى المواهب الأصيلة فى تحقيق نهضة مسرحية حقيقية وجادة فى العاصمة الثانية لمصر الاسكندرية ٠٠ جامعة الفنون ٠

وكان توفيقا من هذه الفرقة أن تقدم باكورة أعمالها عن حياة هذا العملاق العظيم ، فى معالجة جديدة لمؤلف سكندرى شاب هو اسماعيل مهنا ، الذى حاول أن يستعرض حياة سيد درويش وكفاحه ، لا فيما يشبه السيرة ، ولكن فيما هو أقرب الى الصورة ٠٠ الصورة الحية بكل ما فيها من خطوط وألوان ، وبكل ما تعكسه من نور وظلال ، متوقفا بطبيعة الحال عند ملامح بعينها فى تشكيل هـذه الصورة ، فى طفولته وصباه ، فى شبابه ورجولته ، فى اغترابه فنانا ، وتعاسته عاشقا ، وشقائه من أجل لقمة العيش ٠

وربما كانت أهم هذه الملامح اكتشاف نجيب أفندى فهمى ، معلم الأناشيد بمدرسة شمس المدارس الابتدائية لموهبته ، وتشجيعه على المضى فى الغناء والانشاد ، ثم التحاقه بالمعهد الدينى بمسجد المرسى أبو العباس بحى الأنفوشى ، وتركه له بعد عامين من الدراسة ، لكى يشتغل مع عمال البناء ، لقاء أجر زهيد ينفق منه على أمه وزوجته التى تزوجها وهو فى الثالثة عشرة من عمره ، الى أن تصادف أن استمع اليه الشقيقان السوريان أمين وسليم عطـا الله ، وهو يغنى لعمال المعمـار ، فعرضا عليه العمل بفرقتهما فى بلاد الشام ٠

ويركز المؤلف على رحلة سيد درويش الى الشام بعد أن رزق بولده محمد البحر ، وقضى عشرة شهور فى رحلته الفاشلة ، حتى أرسلت له أمه ثمن تذكرة العودة الى أرض الوطن ، كما يركز على رحلته الثانية الى بلاد الشام مع الشقيقين ٠٠ عطا الله ، وهى الرحلة التى استمرت قرابة عامين حفظ فيهما معظم التراث العربى فى الغناء ، واستكمل دراسة علوم الموسيقى ، الى أن عاد ثانية الى الاسكندرية ليغنى فى الأفراح ، والموالد ، والمقـــاهى ٠

ويقف المؤلف وقفة طويلة عند لقاء سيد درويش بعملاق المسرح الغنائى سلامة حجازى ، الذى شاركه المولد السكندرى ولقب الشيخ ، وشجعه على السفر الى القاهرة ليقدمه على مسرحه ، ولكن الجمهور المفتون بصوت سلامة حجازى وقدرته على التطريب ، وفروسيته فوق المسرح ، لم يهتز لسماع النجم الموسيقار الصاعد ، ولم يطرب لألحانه الرقيقة الهادئة ، وطالب بانزاله من فوق خشبة المسرح ٠

وكيف كان يمكن لهذا الجمهور أن يعجب بشيخ ناشىء ناعم الأظافر، فى حفل تولى افتتاحه العملاق سلامة حجازى ، باطلاق صوته الهادر الصداح ، الذى لم يكن يجاريه صوت فى التطريب ؟

وعاد سيد درويش الى الاسكندرية يعمل بها سنوات الحرب العالمية الأولى ، حيث الفساد الاجتماعى ، والكساد الاقتصادى ، واضطراب القيم ، واختلال المعايير ، مما ظهرت آثاره على جبين المسرح المصرى ، الذى أدار ظهره للمسرحيات المترجمة أو المؤلفة باللغة الفصحى ، واتجه الى المسرح الكوميدى ، المكتوب باللهجة العامية ، وهو المسرح الذى تجاذبه النجمان نجيب الريحانى وعلى الكسار ، ومن ورائهما الكاتبان بديع خيرى ، وأمين صدقى ، والذى راح يقدم مسرحيات فكاهية مكتوبة باللهجة العامية ، ومن طراز تعقد فيه بطولة المسرحية لشخص واحد ٠

ورأى جورج أبيض حامل لواء المسرح التراجيدى الجاد ، مسرح اللغة العربية الفصحى ، أن ينازل هذا المسرح الكوميدى الصاعد ، وينزل اليه ، بتقديم غنائيات فكاهية مترجمة عن روائع المسرح الأوروبى ، فقدم فيروز شاه ، أول أوبريت غنائى يعهد بتلحينه الى سيد درويش ، وعلى الرغم من احاطة المسرحية بدعاية واسعة فى الاعلان ، الا أنها لم يكتب لها النجاح ، فالجمهور المصرى الذى كان يبحث عن ذاته ، ويتأهب لثورة ١٩١٩ ، لم يجد فيها المذاق الذى يشتهيه ، وهو المذاق المصرى الذى يفوح بتوابل الحياة المحلية ، ويبعده عن ظلال الاحتلال الأجنبى ٠

وكان من الطبيعى أن يتجه سيد درويش الى فرقة نجيب الريحانى بعد أن تعرف عليه بديع خيرى ، ليقدم لهما الأوبريت الغنائى الثانى « ولو » الذى بفضله بدأ نجم سيد درويش فى الصعود ، وبدأ أصحاب الفرق يتهافتون عليه ، وبخاصة فرقة منيرة المهدية التى لحن لها أوبريت « كليوباترا » فضلا عن فرقة أولاد عكاشة ، وفرقة على الكسار ، الى أن استقل بفرقته الخاصة ، وقدم من خلالها أوبريت « البروكة » ثم أوبريت « شهر زاد » ، وانتصبت قامة سيد درويش رائدا من رواد الموسيقى المصرية الحديثة ٠

وقامت ثورة ١٩١٩ ، فكان هو نشيدها المدوى فى أرجاء الوطن وعلى لسان الأمة المصرية ، بعد أن أرهصت ألحانه بقيام الثورة ، الى أن توفى فى ١٥ سبتمبر ١٩٢٣ ، ولم يشيع جنازته سوى عـدد لا يتجاوز أصابع اليد الواحدة ٠

تلك هى مأساة موته ، وهذه كانت مأساة حياته ، فيا لها من مأساة رسمها سيد درويش ، ذلك الفنان العظيم الذى كان بحق ابنا من أبناء الحرمان وشقيقا من أشقاء الألم ، ولكنه الحرمان الثرى الذى يعطى أكثر مما يأخذ ، والألم العبقرى الذى لا يهدم الا من أجل أن يقيم البناء ٠

ورغم هذا كله ، فان مؤلفنا الشاب اسماعيل مهنا ، لم يدرك العنصر الدرامى فى قصة حياة سيد درويش ، ولم يستوعب البعد المأساوى فى ملحمة صراعه من أجل الفن٠وركز كل اهتمامه على خطوط الطول والعرض فى سيرته الذاتية ، فكان ما قدمه أقرب الى المسرح التعليمى ، الذى يعنى بالمعلومة التاريخية أكثر من عنايته بالمواقف الدرامية ، ويهتم بصـورة البطل قبل اهتمامه بتضاريس سيرته ٠٠ فى هبوطها وصعودها نحـو المجد أو الموت ٠

ورغم هذا فان المؤلف لم يستثمر العناصر الدرامية فى صورة سيد درويش وان مر بها مرورا عابرا ، من ذلك مثلا رحلته الأولى الفاشلة الى بلاد الشام ، ومدى تأثيرها على حياته الخاصة ووجدانه العام ، خاصة وأنه لم يجد معه تذكرة العودة ، حتى باعت أمه مصوغاتها الذهبية لكى ترسل له ثمن هذه التذكرة ٠

كذلك موقفه من زوج أخته تاجر الأثاث الذى هددها بالطلاق ، ان لم يقلع أخوها سيد عن الغناء فى المقاهى والأفراح ، لما فى ذلك من مجلبة للعار ، وكيف أثرت هذه الحادثة فى مجرى حياته ، وتركته نهبا للصراع بين الانتماء العائلى والولاء الفنى ٠

ثم محاولته الفاشلة فى الظهور على المسرح بعد الشيخ سلامة حجازى ورفض الجمهور له ، وسخريته به ، وهو يغنى دور « ضيعت مستقبل حياتى » واذا بتعليق الجمهور « واحنا مالنا اذا كنت ضيعت مستقبل حياتك » وتبقى خيبة «بسبع رجلين» ٠٠ «باين عليه الحب قطع نفسه» ٠٠ انها الأزمة التى يصادفها الفنان فى محاولة العبور من اعتياد القديم الى ارتياد الجديد ٠

والأهم من هذا كله دراميا ، هو قصة علاقته بجليلة بنت بحرى ، التى اغترب من أجل مهرها فى بلاد الشام ، ودفعته الى معركة حامية مع

أحد الضباط الانجليز ، وأوحت له بتلحين أهم دورين من أدواره وهما « ضيعت مستقبل حيــاتي » و « أنا هويت وانتهيت » فضلا عن دوره الشهير « زوروني كل سنة مرة » ٠

انها كما يقول عنها سيد درويش « امرأة ٠٠ واحدة من بنات بحرى ٠٠ اسكندرية ٠٠ خط وابور الميه ٠٠ امرأة اجتمعت فيها حيوية ألف امرأة ، وأردتها لنفسي دون منازل ، أعطتني الكثير ثم حرمتني من القليل ، أشعلت النار في كل جسمي ثم تركتني فلم يستطيع وابور المية وكل حنفيات الحي الذي يحمل اسم وابور المية ٠٠ أن تطفىء اللهب » ٠

وأخيرا حادثة موته ، وكيف وقعت هذه الحادثة ، هل كانت ميتة طبيعية ، هل كانت من أثر الاجهاد ، أم بفعل تعاطي المخدرات ، أو أن جليلة دست له شيئا في طعام العشاء ، حيث كان يقضي معهــا ليلته الأخـــيرة ؟

هذه جميعا هي عناصر الدراما في قصة حياة فنان الشعب ، ولكنها العناصر التي لم يستثمرها مؤلف هذه المسرحية ، واكتفى بأن يعرض لنا صورة هذه الحياة ، فبدت بسيطة ٠٠ عادية ٠٠ مسطحة ، أقرب الى المسرح التعليمي منها الى المسرح الدرامي ٠

ويجيء المخرج عبد الغفار عودة ليتحمل عبء تجسيد هذا النص المسرحي ، مؤمنا بأن ميلاد أول عمل للفرقة القومية المسرحية بالاسكندرية، ينبغي أن يكون لمؤلف سكندري ، حتى ولو كان شابا صاعدا ، تنقصه الخبرة الدرامية ، والتمرس بفن التأليف المسرحي ، فضلا عن أعضــاء الفرقة المسرحية أنفسهم ، وهم مجموعة من الهواة ، وليسوا من المحترفين، تلهبهم الحماسة ، وتتأجج في صدورهم الموهبة ، وان اعوزتهم الدراية بفن الأداء المسرحي ٠

ومن هنا كان الجهد المضاعف والمكثف الذي بذله المخرج المؤمن برسالته ، وبدوره في اقامة هذا النصب التذكاري على قاعدة من الأساس السليم ، والرؤية التي ارتآها المخرج لتجسيد هذا النص ، هي شمولية العرض المسرحي ، حيث المسرح كله ، منصة وصالة ، تنبعث منه الموسيقى والألحان والأشعار ، فيما يشبه الحفل أو الفرح ، وحيث المدعوين جميعا يرددون ألحان ٠٠ فنان الشعب ٠

وتلك هي الاضافة الملحمية التي أضافها المخرج الى هــذا النص التعليمي ، حيث تقف أشعار حمدي عيد وألحان حمدي رءوف ، على الوجه

الآخر لأغانى وألحان سيد درويش ، ويقف بينهما الراوى ، ومن ورائه فريق الكورال لكى يربط الأحداث تارة ، ويرهص بهار تارة أخرى ، ويعلق عليها تارة ثالثة ٠

وربما شعرنا بنوع من الانفصال بين الطرفين ، وربما أحسسنا بالتفاوت الواضح بين المستويين ، وربما تاهت ألحان سيد درويش فى زحام الفرقة الغنائية التى تشكل « كورال الحرية » فضلا عن فرقة بحرى للفنون الشعبية ، وهذا كله صحيح ، ولكن الصحيح أيضا هو أن المخرج حاول أن يقدم سيد درويش من خلال رؤية عصرية ، بحيث لا تشاهده بمنظار الواقع التاريخى ، ولكن بعيون الحاضر المعاصر ٠

وقد تبدو بعض المشاهد ضعيفة أو فاترة ، كما فى لقاء سيد درويش بالفنانة الراسخة منيرة المهدية ، أو بالمطربة الصاعدة حياة صبرى ، وقد تبدو بعض اللوحات وكأنها قائمة بذاتها لا علاقة لها بسياق الأحداث ، كما فى لوحة الفرح الاسكندرانى ، وقد تبدو النهاية سطحية أو ساذجة كما فى نهاية المسرحية ، ولكن هذا جميعه لا يقلل من قدرة المخرج على السيطرة على حركة المجاميع ، وعلى تكوين تشكيلات جمالية من أفراد البشر ، فضلا عن تقديم هذا العدد الكبير من الممثلين الهواة ، فى صورة مشرقة بل ومشرفة من خلال هذا العرض الاستعراضى الكبير ٠

فى طليعة هؤلاء الممثلين عبد الحميد سليم بأدائه الرزين ، وصوته المعبر ، وحضوره القوى فى دور حامد بك ، عاشق الفن المحب للغناء ، ثم ماجد الهجرسى بأدائه التعبيرى وأسلوبه التأثيرى فى دور نجيب أفندى مكتشف سيد درويش وأول من استشعر موهبته الفنية ، ثم يوسف صليب الفنان المتميز ، بطريقته المرحة فى الأداء ، وخفة ظله فوق المسرح، وبخاصة فى دور الشيخ الغاياتى ، الذى تفوق فيه زميله محمد عزت الامام فى دور الشيخ دهشان ، لمبالغة الأخير فى أداء هذا الدور ٠

أما سعيد الصباغ فى دور سليم عطا الله وزميله ايهاب زاخر فى دور أمين عطا الله ، فعلى الرغم من نجاحهما فى تكوين هذا الثنائى السورى ، وبراعتهما فى أداء دوريهما ، الا أن ميلهما الى الفارسكه خرج بهما عن دائرة الاقناع المسرحى ، وبالتالى الايهام الفنى ٠

ثم يجىء الفنان محمد مرسى فى دور بديع خيرى معبرا ومؤثرا فى وقت معا ، معبرا عن أبعاد دوره ، ومؤثرا فى وجدان الجمهور ، وناقلا أمينا لصورة هذا الفنان العظيم فى مخيلة الجميع ، وكذلك الممثل نادر

عطوة الذى قام بدور الشيخ سلامة حجازى ، كان موفقا فى حدود دوره ، مقنعا بلا افتعال ، معبرا بلا انفعال ، جامعا بين بساطة الحركة وسهولة التعبير ٠

وبعد هؤلاء جميعا يجىء الممثل والمطرب أحمد سعد ، فى دور سيد درويش ، موهبة صوتية متميزة ، وبراعة تمثيلية ممتازة ، وقدرة على التعايش الصادق داخل أبعاد الدور ، انه محارة سكندرية أصيلة ، فى داخلها اللؤلؤة الموعودة ، لو أنه ازداد تمرسا بفن الأداء المسرحى ٠

أما يسرية عبد العزيز فى دورها المزدوج جليلة وحياة صبرى ، فكانت عادية فى كلا الدورين ، لا تنقصها الحماسة الفنية وان افتقدت الخبرة المسرحية ، وعلى كلا الجناحين ٠٠ جناح الالقاء وجناح الأداء ٠

وأما نيفين ابراهيم فى دور منيرة المهدية ، فكانت دون المستوى بكثير ،سواء فى الأداء والالقاء أو حتى فى الحضور المسرحى ٠

ولكن هذا كله لا يقلل كثيرا من قيمة الجهد الجماعى المبذول فى هذا العمل الضخم ، الذى لا نملك بازائه الا أن نحيى الفرقة المسرحية القومية بعاصمة مصر الثانية ٠٠ الاسكندرية ، كشعلة أمل فى البعث الفنى ، واشعاع رجاء فى النهضة المسرحية ٠

*

الزواج ·· ذلك الرعب اللذيذ

كان الزواج ولا يزال وسيظل أبدا ، موضـوعا أثـيرا لدى كتاب المسرح ، وخاصة كتاب المسرح الكوميدى ، لما يثيره مثل هذا الموضوع من مشكلات وقضايا ، ولما يترتب عليه من أحداث ومواقف ، نتيجـة لتداخل المصالح ، وتشابك المصائر ، وتصادم الأقدار ، وخاصة فى مجتمع تجثم فوق صدره العادات والتقاليد ، مثل الشبكة ، والمهر ، والفرح ، وقائمة الأثاث ، وهدايا العريس ، كما تحيط به الأزمات الاقتصادية مثل أزمة الاسكان وأزمة المواصلات ، وأزمة المرتبات التى هى دون مستوى المعيشة بكثير ·

وأمام كل هذه الظروف مجتمعة ، يصبح التفكير فى الزواج نوعا من الرعب والفزع ، الذى يصيب الشباب ، ولكن الشاب بعد أن تخرج فى الجامعة ، وحصل على الوظيفة لا يكاد ينقصه سوى الزواج أو ما يسمونه بالاستقرار ، لأنه اذا كان التفكير فى الزواج شيئا مرعبا ، فان الزواج نفسه هو ذلك الرعب اللذيذ · هو الشر الذى لابد منه ، هو التجربة الوجودية الحقيقية التى تقف فيما بعد الميلاد وفيما قبل المـوت ، هو باختصار الحياة : حياة الانسان ، أى انسان ·

وقد يلتقى الانسان فى حياته الزوجية بكثير من المتاعب والصعاب ، بل يندر ألا يلتقى بمثل هذه الأشياء ، ولكنه فى النهاية ، وأمام فعل الاختيار ، يجد أن الزواج بكل متاعبه أفضل من اللازواج ، لأنه بدون الزواج مجرد شىء ، وبالزواج كل شىء ، وهذا هو ما يقوله شكسبير على لســان بطله هاملت ·· « الذى يخلد بنـا الى شر نعلمه ، مخـافة شر لا نعلمه ! » ·

والذى يعنينا الآن ، هو أن هذا الموضوع هو ما أدار عليه الكاتب المسرحى عبد الرحمن شوقى أحداث مسرحيته ، « الرعب اللذيذ » متخذا من موضوع الزواج فى علاقته بمشكلة الاسكان حدثا رئيسيا تلف وتدور من حوله باقى أحداث المسرحية ٠

فهنا فى هذه المسرحية يطالعنا الأستاذ عبد العال الموظف العتيق بقلم القضايا بالمحاكم المصرية ، الذى توفيت عنه زوجته فراح يعيش على ذكراها عاكفا على تربية ابنته الوحيدة منها واسمها فوقية ، الى أن تكبر فوقية ، وتتخرج فى الجامعة ، وترتبط بأحد الشبان الذى يعرض عليها الزواج ، وتوافق فوقية على الفور ، لما يتمتع به هذا الشاب من مزايا كثيرة ، فهو على درجة كبيرة من الوسامة ، وعلى درجة أكبر من الخلق الرفيع ، ثم هو سليل أسرة عريقة ، ومع ذلك فهو يكافح من عرق جبينه، حيث يعمل موظفا بدار الكتب المصرية ، والأهم من هذا كله أن هذا الشاب يحبها حبا كبيرا ٠

وكما وافقت الابنة يوافق الأب على زواج ابنته من هانى شلبى ، الذى دفع كل ما ملكت يداه فى الشبكة والمهر ولوازم الفرح ، بالاضافة الى مبلغ قيمته ألف جنيه فى مقابل أن يحصل له الأستاذ عبد العال على الشقة ، ولكن الخطوبة تستمر سبع سنوات دون أن يجد الأستاذ عبد العال هذه الشقة ، وبالتالى يتم تأجيل الزواج من سنة الى سنة أخرى ، الى أن تدب المشكلات ، وتستفحل الخلافات ، ويصبح مستقبل فوقية وهانى على كف عفريت أو بالأحرى فى مهب الريح ٠

وخروجا من الأزمة ، يهتدى الأستاذ عبد العال الى حل مرحلى ، الى أن يهتدى من خلاله الى الحل الأخير ، لقد قرأ فى احدى الصحف عن اعلان تأجير شقة مفروشة لمدة شهر واحد ، لدواعى سفر ساكنها الأستاذ بهجت الموسيقى ، وعلى الفور اتصل به ، وتعاقد معه ، وسجل العقد فى الشهر العقارى ، وبناء على ذلك ، شرع فى اقامة حفل الزفاف ، بحيث يتجه العروسان بعد انتهاء الحفل الى هذه الشقة لقضاء شهر العسل ٠ وبعدها يحاول الأستاذ عبد العال أن يجد حلا ، والحل عنده أن يستمر فى دفع ايجار الشقة المفروشة لأكثر من ثلاثة شهور متصلة ، ثم يتفق مع المالك على الاستمرار فى دفع هذا الايجار على امتداد العام ٠

وبالفعل يتجه الأستاذ عبد العال الى الشقة المفروشة بعد اتمام حفل الزفاف ، لكى يفسح الطريق أمام العروسين الواقفين بباب العمارة ، ولكنه يفاجأ بوجود الأستاذ عزت شقيق الأستاذ بهجت ، الذى يقيم معه

فى الشقة ، ويعلق على اقامته بها ، كل أحلامه فى الزواج من « مها » ابنة الجيران ، والاستقرار معها فى عش الزوجية الهادىء الجميل ، بعد أن رحل شقيقه الى خارج البلاد ٠

ويبذل الأستاذ عبد العال كل محاولاته لاجلاء عزت عن الشقة ، الى أن يهدده باستدعاء الشرطة ، بمقتضى العقد الموثق بالشهر العقارى ، والموقع عليه من الأستاذ بهجت ، ويضطر عزت بالفعل الى الجلاء عن الشقة، بعد أن يضع كل مستلزماته الشخصية فى صندوق ضخم ، ويتركه فى حوزتهم لحين عودته فى صبيحة اليوم التالى ، ويصعد العروسان الى شقة شهر العسل ، ويتركهما الأستاذ عبد العال لقضاء ليلة العمر ، ولكن الليلة لا تنقضى على خير ، فالأستاذ هانى لا يكف عن شعوره بالخوف ٠ الخوف من انقطاع التيار الكهربائى ، والخوف من الأشباح التى تسير فى الظلام ، والخوف من الطرقات المتواليات فوق سقف غرفة النوم ، الى آخر هذه الهواجس التى تقض مضجعه ، فى الوقت الذى تستنكر عروسه فوقية كل هذه الهواجس ، وترجع قلقه وتوتره الى انهياره العصبى فى ليلة الزفاف ٠

ويحتدم الخلاف بين العروسين ، ويستدعى الأستاذ عبد العال فورا لاصلاح ما بينهما ولكن الخلاف يزداد حدة واحتداما الى أن يصل الى حد التفكير فى الطلاق ٠ وفيما هم يتشاجرون ، ينقطع التيار الكهربائى فجأة٠ وتظهر الأشباح التى تثير الرعب فى قلب الجميع ٠ وتتجه الأنظار الى الصندوق الضخم لعل بداخله ما يريب ، ويجبن الأستاذ عبد العال عن فتح الصندوق ويغامر الأستاذ هانى بفتحه ، ويفاجأ الجميع بما فى داخله من أشلاء فيفكرون على الفور فى استدعاء الشرطة ٠

ولكن الشرطة قد توجه اليهم التهمة ، اذا لابد من الروية والتفكير ، أو بالأحرى لابد من انتظار مجىء الأستاذ عزت للحصول على الصندوق ، وفى الحال يتم استدعاء الشرطة باعتباره المسئول عن الصندوق ، وعما بداخل الصندوق ، وتقتحم الست نعمات الشقة ومعها حكم بطرد الأستاذ بهجت الذى لم يسدد لها الايجار باعتبارها المالكة صاحبة العمارة، ولكنها تدخل فى نقاش طويل مع الأستاذ عبد العال ينتهى باتفاقهما على الزواج ، وعلى انتقالهما الى شقتها الأفخم فى عمارتها الأخرى ٠

وتتمكن فوقية من اكتشاف سر انقطاع التيار الكهربائى وسر الأشباح التى تظهر فى جنح الظلام ، وكيف أنها جميعا من ألاعيب عزت الذى كان يهدف من ورائها الى ازعاج العروسين وايهامهما بوجود قتيل

فى الصندوق وعفريت فى الشقة ، حتى يغادرانها ويتركانه فيها ٠٠ فيحقق حلمه فى الزواج من « مها » ابنة الجيران ٠ وأمام تهديد الجميع باستدعاء رجال الشرطة ، يفصح عزت عن سر الصندوق الخشبى الضخم ، وكيف أنه احتوى على أطراف صناعية ومومياء من البلاستيك بهدف انجاح خطته فى الحصول على الشقة بعد سفر أخيه بهجت الى الخارج ٠

ولكن الأستاذ عبد العال بعد أن يكون قد وجه حلا لمشكلته ومشكلة ابنته فوقية وعريسها هانى ، وذلك عن طريق زواجه من الست نعمات يقرر ترك الشقة للأستاذ عزت ، والانتقال الى الشقة الأخرى فى العمارة الأخرى ٠

وبعودة السعادة للجميع ، للأستاذ عبد العال وزوجته الست نعمات ، والعريس هانى وعروسه فوقية ، والشاب عزت ومها ابنة الجيران ، تنتهى ليلة الرعب ويتفرغ الجميع للذة الزواج ٠

وبهذه النهاية السعيدة تنتهى هذه الكوميديا البوليسية التى كتبها عبد الرحمن شوقى ليعالج من خلالها مشكلة الاسكان باعتبارها من أهم المشكلات التى تعترض موضوع الزواج ، ولكنه فى الوقت الذى نجح فيه الكاتب فى تصوير المشكلة وتجسيدها فوق المسرح ، لم يحالفه مثل هذا النجاح فى ايجاد حل أو فى الايحاء بالحل الصحيح ، فالحل الذى اهتدى اليه فى نهاية المسرحية أقرب الى المصادفة السعيدة التى نصادفها فى أفلامنا السينمائية ، حيث يلتقى الأستاذ عبد العال وهو الرجل الأرمل ، بالست نعمات وهى المرأة العانس فيتفقان على الزواج ، وعلى الافادة مما تملكه من شقق وعمارات ، وبالتالى تنتهى مشكلته هو شخصيا فى الحصول على شقة كما تنتهى مشكلة ابنته فوقية مع عريسها هانى ، وفى الطريق يجد الأستاذ عزت حلا لمشكلته مع « مها » فتاة الأحلام ٠

وصحيح أن المؤلف استطاع أن يقع على المشكلة الحية التى يعانيها شبابنا المعاصر ، وعلى الشخصيات الأكثر حيوية التى تجسد هذه المشكلة، وبخاصة شخصية الأستاذ عبد العال وشخصية فوقية وعريسها هانى ، وهذا هو الثالوث الحقيقى الذى نجح الكاتب فى تصويره ، وفى اطلاقه على المسرح ، ولكن الصحيح أيضا أن ثمة شخصيات أخرى ، لم تلق من الكاتب نفس القدرة من العناية والاهتمام فبدت فاترة على المسرح ، مثل شخصية « مها » ابنة الجيران ، وعزت فتى الأحلام ، فضلا عن شخصية « كاميليا » التى جاءت تسأل عن الأستاذ بهجت ، دون أن يكون لها دور حقيقى لا فى تطوير الحدث ولا فى مضمون المسرحية ٠

وصحيح أيضا أن أحداث المسرحية حافلة بكمية كبيرة من الاضحاك، من خـلال مواقفها الكوميدية ، ومفارقاتها الفكاهية ، ومشاهدها المثيرة للمرح ، ولكن الصحيح أيضا أن كل هذا الكم الكبير من الاضحاك لا ينبثق من المضمون الرئيسى للمسرحية ، ولكنه يخرج عن هذا المضمون ، لكى يتطرق الى تلميحات جنسية ، وقفشات لفظية ، وتعليقات ساخرة ، الهدف منها اثارة الضحك لمجرد الاضحاك ، دونما استهداف لتعميق معنى أو تأكيد فكرة أو بلورة شخصية أو تصعيد حدث ٠

وكم كان يسيرا على الكاتب أن يتحاشى مثل هذه السلبيات ، بحيث يرتبط الاضحاك بمضمون المسرحية الرئيسى ، منبثقا من المواقف ، معبرا عن الشخصيات ولكنها الرغبة فى شحن العمل المسرحى بأكبر كمية من الضحك بصرف النظر عن أى اعتبـار ، حتى ولو كان ذلك على حساب المسرحيـة ٠

ولا أدرى لماذا يصر الكاتب المسرحى عبد الرحمن شوقى على وصف نصه المسرحى بأنه « كوميديا بوليسية » وقد كثر استخدام هذا الوصف لبعض المسرحيات الكوميـدية ، دونما دلالة حقيقية لهـذا الوصـف على المضمون المسرحى ، والا أين هى « البوليسية » فى هذا العمل الكوميدى ؟ بل ما معنى أن يوصف عمل كوميدى بالبوليسية ؟

أغلب الظن أنها عادة الجرى وراء المسميات الطنانة ، والعنـاوين المثيرة ، جذبا لمزيد من الجمهور ٠ وهو ما لا نرضاه للكاتب الجاد والملتزم عبد الرحمن شوقى ، الذى أمد مسرحنا الكوميدى بالعديد من المسرحيات جيدة المضمون رفيعة المستوى ٠

ويجيء الاخراج المسرحى الذى تولاه المخرج الكبير حسن عبد السلام، لكى يحاول تجسيد هذا النص الكوميدى فوق المسرح ، محافظا على ما فيه من فكرة جيدة ، محتفظا بما ينطوى عليه من مضمون ساخن ، محاولا أن يقدم نوعا من الكوميديا الهادفة أو ذات المضمون الهادف ، ولا أقول الهاتفة أو ذات الضحك الهاتف ٠

وليس من شك فى أن المخرج حسن عبد السلام ، استطاع حقا أن يفجر الكوميديا من باطن الشخصيات ، والفكاهة من جوف الأحداث ، وأن يحدث جوا من المرح يغلف هذه الكوميديا البوليسية ، بحيث يجعل من الرعب لذة كما جاء فى عنوان المسرحية ٠

ولقد وفق حقا فى تقديم الشخصيات وخاصة شخصية الأسـتاذ عبد العال ومن بعده شخصية العروسين ٠٠ فوقية وهانى ، وان كان أقل

توفيقا فى تقديم سائر الشخصيات الأخرى ٠٠ مها وعزت ، ونعمات ومحروس ، وخاصة هذا الأخير ، الذى ظهر فوق المسرح ، دونما مبرر معقول ، فهو لم ينطق كلمة واحدة طوال وقوفه فوق المسرح ، وليس يكفى أن يوصف بالأخرس حتى يكون ذلك مبررا ، لأن شخصية الأخرس تعد دورا من الأدوار الصعبة ، بل لعله من أصعب الأدوار التى يقوم بها ممثل فوق المسرح ، وكذلك شخصية « أبو صفارة » الذى كان ظهوره غير مبرر كما فى حالة الأخرس ، فهو الآخر لم ينطق بكلمة واحدة ، وكل حواره كان من خلال الصفارة التى ينفخ فيها ويتكلم من خلالها ، وهذا شىء ان أثار الضحك فهو لا يثير الفكر ولا يحرك الخيال ٠

وثمة شخصيات أخرى ٠ كانت ثانوية الدور ، ولكن المخرج حسن عبد السلام ، عرف كيف يجعل منها عاملا ايجابيا فى تطوير الحدث ، وفى اطلاق الكوميديا ، مثل شخصية الست نعمات العانس البدينة ، التى جعل منها مادة للضحك وموضوعا للاضحاك ، دون أن يكون ذلك على حساب العرض المسرحى ٠

على أن الذى يحسب للمخرج حقا هو قدرته على حفظ الايقاع المسرحى ، وسرعة تلاحق الأحداث ، وتدفق حركة الشخصيات ، بحيث لا نكاد نشعر بطول المسرحية ولا بشىء فيها من المط أو الاطالة ٠

وبمقدار ما وفق فى تفجير جوانب الضحك الكوميدى التى ينطوى عليها النص ، وفق كذلك فى ابراز الجانب النقدى الاجتماعى ، وخاصة ما يتعلق منه بمشكلة الاسكان ، واحساس الانسان الحديث باللا مأوى ، والرعب من تكاليف المعيشة ، وارتفاع الأسعار ، وأزمة المواصلات ، وطوابير الأمن الغذائى والزحام ٠٠ الزحام على كل شىء ٠

ولا ننسى للمخرج كذلك حساسيته الشاعرة فى استخدام الاضاءة المعبرة والموسيقى المؤثرة ، وخاصة فى المشاهد التى ينقطع فيها التيار الكهربائى ، وتظهر الأشباح فى الظلام ، ويتبدى شبح الصندوق الخشبى الضخم ، كل هذا نجح فيه المخرج ، مع حرصه على جو الفكاهة والمرح ، وفى اطار الكوميديا البيضاء ٠

على أن الذى يعاب حقا على هذا العرض المسرحى ، هو خروج الممثلين على النص ، ودخولهم فى نكات وقفشات مع الجمهور ، وخاصة فى المشاهد التى تثير الحساسية وقد تخدش الحياء العام ، وأعنى بها المشاهد التى تنحرف الى التلميحات الجنسية ، وتنزلق الى الكلام عن المخدرات ،

ولا أحسب أن المؤلف ولا المخرج كلاهما مسئول عن هذا التجاوز الشديد، وانما هى مسئولية بعض ممثلى هذا العرض المسرحى ٠

وقد نستثنى النجم الكوميدى الكبير حسن عابدين الذى قام بدور الأستاذ عبد العال فكان غاية فى التوفيق والنجاح ، وكان مركز الاشعاع الكوميدى فى العرض كله ، سواء من خلال حضوره المسرحى القوى ، أو من خلال قدرته الأقوى على التعبير والتأثير ، لقد تحمل عبء تقديم العرض الكوميدى من أوله الى آخره فكان ظهوره هو الامتلاء ، وكان غيابه هو الفراغ ٠

حقا لم يكن حسن عابدين كسبا لهذه المسرحية فحسب ، وانما هو كسب لمسرح الريحانى بوجه خاص ولمسرحنا الكوميدى بوجه عام ، لقد استطاع هـذا الممثل بالفعل أن يجعـل من فنـه ملمحا هاما من ملامح الكوميديا المصرية الحديثة ٠

أما الممثلة الكوميدية هالة فاخر ، فكانت موفقة هى الأخرى فى أداء دور العروسة فوقية ، ولقد عرفت كيف تقوم بأداء هذا الدور من خلال خفة ظلها فوق المسرح ، وحضورها المتميز داخل الدور ، وطريقتها المتميزة فى الحوار وفى التعبير ، ولا يعيب هذه الممثلة سوى خروجها على الدور بشكل صارخ ، ودخولها فى حوار مع الجمهور بشكل أكثر صراخا ، ولو أنها التزمت بحدود دورها وتحركت داخل أبعاد هذا الدور ، لأكسبها ذلك قوة فى الأداء ، وقدرة على الاقناع ، خاصة وهى الممثلة ذات التاريخ الطويل والعميق فوق خشبة المسرح ٠

وأما الممثل الطالع فاروق الفيشاوى فقد كان ملائما كل الملاءمة لدور العريس هانى ، لما يتسم به من وسامة الوجه ، وطرافة الأداء ، وقدرة على التجاوب السريع مع الجمهور ، ولكنه التجاوب الذى انزلق به الى هوة « الفارسكة » وابتعد به عن مستوى الأداء الكوميدى الرفيع ٠

وبعد هؤلاء الممثلين الثلاثة الذين تحملوا بحق عبء تقـديم هذه المسرحية ، يجىء الممثل شعبان حسين فى دور الأستاذ عزت ، ويبدو أنه لم يكن منذ البداية الملائم تماما لهذا الدور ، بما ينطوى عليه من جوانب كوميدية وما يحتويه من قدرة على الاضحاك ، لقد كان هذا الممثل جامدا فى دوره ، متجمدا فوق المسرح ، فلم يبرز أبعاد الدور ، ولم يستطيع أن يصنع منه شيئا أى شىء ٠

وأخيرا تأتى الممثلة الصاعدة ألفت امام فى دور «مها» عادية فى حدود دورها العادى ، ولو أنها كانت أكثر موهبة فى الأداء ، وأكثر قدرة على

العطاء لجعلت من دورها شيئا يذكر فى المسرح ، ولكن ملكاتها الفنية كانت أقل من دورها بكثير ، وبالتالى لم تترك أية بصمات فوق المسرح ٠

عموما ٠٠ كانت مسرحية « الرعب اللذيذ » مسرحية مرعبة فى لذة ، لذيذة فى رعبها ، ورغم ما فيها من سلبيات سواء فى التأليف أو فى الاخراج أو فى الأداء التمثيلى ، الا أنها مسرحية هادفة فى اطارها الكوميدى ، قادرة على الاضحاك بنصل السكين أو بحد الموسى ، وهى انعطافة جديدة فى مسرح الريحانى نحو ما هو أرفع فى الفن وأنفع فى الحياة ٠

ليلة القبض على شكسبير

ان تراث الدراما الشيكسبيرية لا يزال منفصلا عن وجداننا ، وما زلنا محرومين من أن نعيشه ونتحد به فى حركتنا المسرحية ، وما أكثر المحاولات التى تبذل اما عن سوء فهم أو عن سوء قصد أو عنهما معا ، لتخويفنا من هذا التراث وتشكيكنا فى قدرتنا على فهمه واستيعابه ، على الرغم من أن الانجازات الباكرة التى قام بها رواد مسرحنا الأوائل ، لم تتوجس من شكسبير وانما اقتحمت عرينه ، وجرؤت على تقديمه مترجما باللغة العربية الفصحى ، أو معدا باللهجة العامية المصرية ، ولم يجد الجمهور حائلا فكريا أو شعوريا يحول دون هضمه أو تذوقه ، أو دون الاستمتاع بفنه الرفيع ٠

واذا كان شكسبير هو شاعر عصره وكل العصور ، وكان سر عظمته فى مخاطبته الانسان ، كائنا من كان ، فهو اذن ليس لغزا من الألغاز ، ولا هو شيء صعب الفهم أو طعام عسير الهضم ، ولكنه هبة من هبات الله ، وعبقرية من أندر العبقريات ، ومقياس الهبة الالهية أن تكون قاسما مشتركا بين كل الناس ، ومعيار العبقرية النادرة أن تتجه بمزاياها الى كافة البشر ٠

واذا كان النقاد قد أطالوا الكلام فى تفسير عبقرية شيكسبير ، فقد استطاعوا فى نقده أن يقسموا الكلام عنه الى قسمين ٠٠ قسم تتقارب فيه وجهات النظر لأنه أشبه الأشياء بوصف الواقع ، وهو الكلام عن طريقة الأداء من لفظ وأسلوب وتنظيم للمناظر والأدوار ، وقسم آخر هو

الذى يطول فيه النظر ويكثر التعليل ، وهو الكلام عن المزايا العليا التى امتازت بها موهبة شيكسبير ٠

ولقد كتب شيكسبير المآسى والملاهى ، كما كتب المسرحيات التاريخية وكان فيها جميعا هو شاعر الانســان ، أو شاعر البشر ، كمــا كانت مسرحياته الشعرية مجتمعة أشبه بديوان الحيــاة الانسانية ، وهو لم يخترع موضوعات مسرحياته بل كان يأخذ القصص والشخوص والحوادث حيثما اتفقت له وراقت لديه ، ومنها مسرحيات سابقة ، وسير مشهورة ، وتراجـم من بلوتارك ، وحكايات من الايطالية يعلم أنهــا معروفة لدى الجمهور ، ولكنه الجمهور الذى لم يكن يهتم بمصادر المسرحيات ، وانما كان كل همه أن يسأل : ترى ٠٠ كيف تكون هذه القصة لو شهدناها على المسرح ؟ وكيف تبدو لو كتبها ذلك المؤلف أو مثلها ذلك الفنان ؟ وكيف تتراءى مناظرها وتقع كلماتها بعد ما يرفع عنها الستار ؟

ولقد كان لفهم التأليف المسرحى بهذا المعنى ، أثره فى تقدير الفن المسرحى ، وتقرير مكان المسرح فى الحياة الفنية والحياة الاجتماعية ، مما أدى الى استقلال الكتابة المسرحية ، وكفاية الفن المسرحى بذاته ، دون أن يتوقف على القصة ولا على الحادثة ولا على التاريخ ، كما أدى الى ترويض الجمهور على أن يرى ما يعرض على المسرح عملا مستقلا بنفسه ، مهما كان أسلوب عرضه ، ومهما كانت طريقة أدائه ٠

واذا كان هذا هو مسرح شيكسبير ، وذلك هو الجمهور الشيكسبيرى، فهو اذن مسرح البشر جميعا ، وفى كل العصور ٠

ومن هذا المنطلق النقدى ، يصبح تقديم شيكسبير انجازا على جانب كبير من الأهمية ، وبخاصة فى هذه المرحلة من مراحل تطورنا المسرحى ، التى جف فيها نبع التأليف الابداعى ، وأصيب المسرح بما يشبه أنيميا الفن والفكر جميعا ٠

وهذه المسرحية « حلم ليلة صيف » هى احدى كوميديات شيكسبير البالغ عددها ست عشرة مسرحيــة ، وهى الثامنــة فى ترتيب الملاهى الشيكسبيرية اذا حسبنا مسرحيتى بركليز وسمبلين من الملاهى ، خلافا لتقسيم بعض المجاميع الأولى ، ووفقا لأحدث الطبعات ٠

واذا لم يكن لهذه المسرحية مصدر معروف ، فان قصــة الحب بين ليسيوس وهنيوليت موجودة فى نوادر الشاعر العظيم شوسر ، وفى سيرة ليسيوس من سير بلوتارك ، فضلا عما فى الروايات الشائعة من حكايات

عن الجنة والأطياف والأشباح ، سواء فى روايات الشعب الانجليزى أو فى روايات سائر الشعوب ٠

وتدور المسرحية كما كتبها شيكسبير على ثلاثة مستويات يتداخل بعضها فى البعض الآخر ، ثم ينفصل بعضها عن البعض الآخر ، فيما يشبه التأليف السيمفونى ، أما المستوى الأول فهو مستوى الجان والأشباح ، والمستوى الثانى هو مستوى الأمراء والنبلاء ، أما المستوى الأخير فهو مستوى البسطاء والرعاع وكأنما هذا التقسيم الثلاثى يعنى البشر ، وما هم فوق البشر ، ومن هم دون مستوى البشر ٠

وتبدأ المسرحية باستعراض الحياة الأرستقراطية فى أثينا ، حيث بلاط الأمير ليسيوس ، وقد جـاء ايجيوس أحد سادة أثينا ، يشـكو ليساندر الذى أغرى ابنته الجميلة هرميا ، وسلبها عقلها وقلبها فبادلته حبـا بحب ، ورفضت ديمتريوس الذى يهيم حبا بها ، والذى اختـاره لها زوجا ٠

وها هو ايجيوس يلتمس من الأمير ليسيوس بعد أن يطرح عليه قضيته ويقدم له شكواه ، أن يسمح له بتطبيق قانون أثينا القديم ، ذلك القانون الذى يجيز للأب أن يتصرف فى مصير ابنته كما يشاء ، على اعتبار أنه أكثر من غيره الذى يعرف ما ينفعها وما يسبب لها الضرر ، ولا قبل لها بعصيان أمره ، حتى ولو أفضى به الأمر الى الحكم عليها بالموت ٠

وينحاز الأمير ليسيوس الى جانب الأب ، ويقف فى صفه ، طالبا من هرمية الجميلة أن تنصاع لأمر أبيها ، وأن تنظر بعينه الى مصيرها ، لأنه وحده الذى يملك حق التصرف فى هذا المصير ٠

وترفض هرميا نصح الأمير ، وتعلن عن حبها لمالك قلبها ليساندر فى الوقت الذى ترفض فيه عرض ديمتريوس عليها بالزواج ، وهنا يخيرها الأمير بين الموت أو حياة المعبد ، حيث الامتناع عن معاشرة الرجال ٠

وتتطور الأحداث بدخول الجن والشياطين فى حياة العشاق ، فى حياة ليساندر الذى يقرر الهرب مع الجميلة هرميا ، حتى يتخلص من دستور أثينا القديم ، وفى حياة ديمتريوس الذى يطارد هرميا ، ويرفض حب هيلين ، فها هو أوبرون ملك الجان ، الغاضب على زوجته فيتانيا ، يقرر أن ينتقم منها حتى تنصاع لأوامره ، فيأمر تابعه « باك » بأن يصب فى عينيها وهى نائمة . قطرات من عصارة زهرة الحب العاطل ، الذى

يجعلها بعد أن تفيق من نومها تهيم حبا بأول مخلوق تراه ، حتى ولو كان بوتوم ، أحد أعضاء فرقة المهرجين ، الذى جعل له « باك » رأس حمار ٠

وبتصنت أوبيرون على حديث هرميا وهيلين ، وقد جاءتها الأخيرة الى الغابة التى هربت اليها هى وحبيبها ليساندر ، تناشدها أن تصد عن قلبها ديمتريوس ، الذى تحبه دون أن يبادلها هذا الحب ، فيأمر أوبيرون تابعه باك أن يصب فى عينى ديمتريوس رحيق الحب العاطل ، فيعمى عن رؤية هرميا ، ولا يرى سوى هيلين ، ولكن باك يصب القطرات فى عينى ليساندر ، الذى يتحول بقلبه الى حب هيلين بدلا من هرميا ٠

وينشب الصراع بين العاشقين من ناحيـة ، وبين الصديقتين من ناحية أخرى ، فيحزن أوبيرون لهذا الحال ، فيأتى بنوع من العشب المطهر الذى يمحو آثار القطرات الأولى ، ويأمر تابعه باك بأن يصبها فى عينى ليساندر حتى تستقيم الأمور ٠

وما أن يصحو ليساندر من نومه ، حتى يعود الى حبه القديم ٠٠ الى هرميا ، التى تصـد عنها ديمتريوس ، فلا يجد أمامه سـوى هيلين الكريمة ، فيمنحها قلبه وعقله وكل ما ملكت يداه ٠

ويفرح قلب أوبيرون لسعادة العشاق ، فيقرر الصفح عن زوجته فيتانيا آمرا تابعه باك بأن يصب فى عينيها من رحيق العشب المطهر ، حتى تفيق من نومها فلا ترى أمام قلبها الا أوبيرون ٠

وما أن يؤذن ديك الفجر ، حتى تختفى من الغابة آثار الشياطين ، ومع أشعة الصـباح الأولى ، يظهر الأمـير ثيسيوس هو وزوجته ورجال حاشيته وقد جاءوا الى الغابة فى رحلة صيد ، وما أن يرى الأمير عودة الوفاق بين العشاق حتى يقرر الغاء رحلة الصيد ، والعودة الى القصر بصحبة العشاق ، لكى يقيم لهم فى بلاطه أفراح العرس ٠

وفى البلاط يطلب الأمير من رئيس الديوان ، أن يأتى بفرقة الممثلين لكى يشاهدوا رواية هزلية ، وتأتى فرقة بوتوم التمثيلية لتقدم روايتها ، ومن خلالها يقدم شكسبير تقاليد فن الأداء التمثيلى فى المسرح الاليزابيثى٠

وبانتهاء المسرحية داخل المسرحية ، تنتهى مسرحية « حلم ليـلة صيف » ١٥٩٥ رائعة شيكسبير ، وقمة نضجه فى الاتجاه الرومانسى ، حيث اتجه الى ابتداع حوادث نسيجها التفكه والتندر ، وعمادها الصور المضحكة ، وعناصرها عالم السـحر والأسطورة والخيال ، أما عمودها الفقرى فهـو الواقع ، الذى نلتقى فيه بشخصـية ثيسيوس البطولية ،

وشخصية ايجيوس المبتذلة ، وشخصية اليساندر النبيلة ، وشخصية هرميا الجميلة ، وشخصية هيلين ذات العفة والعفاف ، هذا بالاضافة الى شخصيات الجان وشخصيات المهرجين ، وكل أولئك وهؤلاء يكتنفهم نسق شعرى غنائى جميل ، لم يحدث من قبل فى تاريخ المسرحية ٠

ان روح الكوميديا الرومانسية عند شيكسبير فى هذه المسرحية ، جديدة كل الجدة كما يقول ألاردايس نيكول ، فهى تبتعد عن الاغراق فى الهجاء مما نجده عند أريستوفان ، ومن مناظر المرح الصاخب مما نجده عند بلاوتوس ، وعن مظاهر العاطفة الساذجة مما نجده عند تيرانس ، وعن بلاهة المسرحية الهزلية الوسيطة ٠

ان فيها نوعا من أنواع التسامى ، حيث يلتقى الذاتى والموضوعى ، ويتحد المؤلف مع شخصياته ، ولكنه يسمو فوقها جميعا كأنه اله ٠

ولقد تصدى لترجمة هذا النص المسرحى الدكتور سمير سرحان ، باعتباره دارسا وناقدا وصاحب اسهامات فى مجال التأليف الابداعى فى المسرح ، فنقل النص بروحه الشيكسبيرية ، ورحيقه الكوميدى ، وعبقه الشاعرى ، وكان موفقا فى تقديمه باللهجة العامية دون اللغة العربية الفصحى ، على أساس أن كوميديا شيكسبير دون تراجيدياته وتاريخياته ، تحتمل مثل هذه اللغة ، ومن غير أن تفقد كثيرا من جوهرها فى الفكرة والصورة ، فضلا عن أن هذه الطريقة فى نقل كوميديا شيكسبير ، هى أسهل الطرق لتطويعها وتقريبها من الذوق العام ٠

ولا غرابة فى ذلك اذا كان شيكسبير نفســه ، بعــد أن استيقظ الشعور باستقلال الفكر واستقلال الوطن فى عصر النهضــة ، وترجمت الكتب اللاتينية والفرنسية الى اللغات الوطنية ، أخذ فى استخدام لغة الحديث فى الكتابة للمسرح ، فظهرت فى أسلوبه الكلمــات الانجليزية الدارجة ٠٠ والكلمات النورماندية أو السكسونية التى تكثر فى لهجات المدن ولهجات القرى فى الأقاليم الوسطى ٠

أما الأغانى والأشعار التى نظمها وصاغ كلماتها الشاعر السكندرى الرقيق أحمد السمرة ، فكانت على درجة عالية من العذوبة والشفافية ، ومن البساطة الجميلة أو الجمال البسيط ، كانت مستوحاة من النص الشيكسبيرى ، فاكتسب الضحك العقلى فيها صورة عاطفية ، وصــار المهرجون عقلاء والعقلاء حمقى ، وجاءت الحكمة على لسان الطير ٠٠ وانتشر فوق الجميع عبير الجمال الطبيعى ٠

وأما ألحان الموسيقى جمال سلامة ، فكانت متجانسة مع الأغانى من ناحيـة متمثلة للنص من ناحيـة أخـرى ، وكأنما هى تزمر على مزامير شيكسبير الريفيـة والرعوية ، فترسل أنغـاما فيها براءة الفطرة أو فطرة البراءة ٠

ويجىء المخرج الكبير حسين جمعة ليجسد هذا النص فوق المسرح ، بعد غياب أعوام وأعوام ، وكأنما آثر أن يجىء بمفاجأة تظل آثارها عالقة بالأذهان وليست حلما من أحلام الصيف ، تلك هى اختياره قلعة قايتباى ساحة للعرض المسرحى ، وهى القلعة التاريخية الشهيرة الرابضة فى جوف البحر ، تكاد أحجارها تنطق بأسرار المـاضى والتاريخ ، وكأنما عبقرية المكان تلتقى بعبقرية شيكسبير فى عناق سحابى رائع ٠

وكمـا لا زلنا نذكر قرية مطوبس التى قدم حسين جمعـة فيها « زوبعـة » محمـود دياب ، والمسرح الرومانى الذى أحيـاه بمسرحيـة « الاسكندر الأكبر » لمصطفى محمود سنظل نذكر قلعة قايتباى التى حلمنا فيها مع شيكسبير « حلم ليلة صيف » ٠

وربما كان حسين جمعة هو الأوحـد بين مخرجينـا الذى جمع الى موهبة الاخراج موهبة الديكور ، فهو اذا ما أخرج مسرحية قام فيها بأعمال الديكور والملابس والاضاءة مما يساعد على تجانس العمل وتكامله ٠

وصحيح أن القلعة لم توظف توظيفـا كاملا كاطار لاحتـواء النص المسرحى ، ولكن الصحيح أيضا أن المخرج عرف كيف يستوحى المكان ، بما يوحى للجمهور بعناصر الطبيعة العـارية ، الليل والقمر ، والغـابة والبحـر ، وشياطين الجان ، وحوريات المـاء والنجوم المتلألئة فى كبد السماء ، وغيرها من عناصر المسرح العارى أو المكشوف ٠

أما أسلوب الأداء ، فقد التزم فيه تقاليد المسرح الاليزابيثى ، تلك التى لخصها ادوارد الين فى كلمتين ، همـا شـعار التمثيـل المسرحى فى ذلك العصر ، وهما الصوت والصورة ٠

بمعنى أن المسرحية لا تكون كذلك ، الا اذا كان لها لفظ رنان يملأ الآذان ، وحركة دائمة تشغل الأذهان ٠ وهو شعار كان شيكسبير يؤمن بضرورته فى المسرحيات التى لا غنى فيها عن الروعة والتأثير ، واذا تحرر منه فالى حيث تغنى الفكاهة عن استرعاء الأسماع بالتفخيم والتأثير ٠

وقد لا نأخذ على الاخراج سوى بطء الايقاع ، والتباطؤ فى تلاحق

المشاهد بعض فى أثر البعض الآخر ، مما أدى الى الشعور بالفجوات بين فقرات العرض المسرحى ٠

كذلك لم يكن الأداء التمثيلى لدى فـريق الممثلين ملتحما فى كل واحد ، أو مجدولا فى ضفيرة واحدة ، وانما بدا بعض الممثلين وكأنما كل منهم يمثل على هواه ٠

والاستثناء هنا بطبيعة الحال للممثل الكبير كمال ياسين الذى قام بدور أوبيرون ملك الجان ، فكان ملائما لدوره كل الملاءمة ، من حيث فخامة التعبير ، وقوة التأثير ، والتركيز على مخارج الألفاظ ، وعلى حركات الوجه والعينين واليدين لقد كان شيطانا فى دوره الشيطانى ، ولكن ٠٠ هل يعنى تألقه فى هذا الدور أن يعلو ويتعالى على زملائه من الممثلين ، وجمهوره من المشاهدين ، فلا يشترك فى تحية الافتتاح ، ولا فى تحية الختام ؟

وكانت شوشو جميل فى دور فيتانيا زوجة أوبيرون ملك الجان ، موفقة الى حد كبير ، قادرة على أن تجمع بين رصانة الأداء ، وبين روح الفكاهة والمرح ، ولو أن تزيدها فى اضـافة بعض الألفاظ والعبـارات وبخاصة فى حوارها مع رأس الحمار ، كان على حساب ايقاع الدور ، أما عبـد الله حفنى فى دور باك تابع الشيطان ، فكان ملتزما بعبارات دوره ، وكانت حركته فى اطار الدور ، مما ساعده على الاجادة والتجويد جميعا ، وعلى أن يبدو متميزا وسط لوحة الأداء التمثيلى ٠

أما عبد الوهاب خليل فى دور رئيس جوقة المهرجين ، فكان متميزا فى دوره ، لتفاعله معه أو انفعاله به ، ولما يتمتع به من مرونة فى الحركة، وخفة فى الأداء وسرعة فى البديهة ، ولا يعيبه سوى التزيد فى الافيهات الكوميدية ، بما يعد خروجا على النص ، وعلى الخط البيانى للدور ٠

ويجىء الممثل الصاعد صلاح رشوان فى دور ديمتريوس ، كسبا حقيقيا للمسرحية وللمسرح ، لما يتمتع به من وعى بفن الأداء لدى الممثل الحديث ، وان بدا باهتا فى دوره ، كمن يؤديه من الخارج ، دون أن يتفاعل معـه من الداخل بل ودون أن يتفـاعل مع باقى الممثلين ، على العكس من الممثل الواعد حسن السبكى الذى قام بدور ليساندر ، فكان ملائما لدوره ، مجتهدا فى أدائه ، باذلا فى التعبير عنه كل طاقاته الفنية ، وكل قدراته فى الحركة والأداء ٠

ثم يجيء الوجه الجديد « منى اسماعيل » فى دور هرميا ، اضافة جديدة للمسرح ، فلديها خاصية الحضور المسرحى ، ولديها ملكة التعبير الصوتى والتأثير الحركى ، والقدرة على الانفعال بالدور ، ولا يعيبها سوى هذا الامتلاء الجسدى ، الذى لو تخلصت منه لبدت أكثر رشاقة فوق المسرح ٠

أما فريق الأرض الذى قدم هذه المجموعة الراقية من الرقصـات التعبيرية ، فلا نملك الا تحيتهم فردا فردا : أحمد عزمى ، أحمد السعدنى، سامى عزمى ، صبحى يوسف ، عباس منصور ٠

وتبقى تحية خاصة للممثل الموهوب حقا سمير حجاج ، الذى كان مركز اشعاع كوميدى طوال العرض المسرحى ٠

عموما ٠٠ لم يكن « حلم ليلة صيف » كابوسـا من الكوابيس ، ولا كان مسرحية بالأبيض والأسود ، ولكنه كان حلما ورديا جميلا ، فوق أرض الواقع وعلى صدر التاريخ ٠

السيف هو لعبة السلطان

أن يخلع مسرحنا المصرى قناعه · ويعود اليه وجهه الحقيقى ، هذا فى ذاته شىء رائع ، وأكثر منه روعة أن يشعر جمهور هذا المسرح ، ان الفن المسرحى شىء له أسسه وقواعده وأصوله ، التى تختلف عما يشاهدونه فى الفرق التجارية من عروض تختفى فى زى المسرح ·

وأروع من هذا كله أن ينبت فى أرض مسرحنا البور ، عرض أقل ما يوصف به انه عرض درامى له مستواه الفنى والفكرى ، بعد أن سوى البولدوزر أرض المسرح ، وداس القشاش على جمهوره ، ونشل الشغال ما فى جيوبه ، ليتركه فريسة فى أيدى مطرب كعبلون ، ومضحك بنى خيبان ، ومهرج حارة الصعاليك ·

لقد كانت « لعبة السلطان » حقيقة وحقا ، رحلة فوق جناحى الفكر ، حلقت بنا فى سماوات الفن ، ثم عادت بنا الى أرض الواقع ، بعيون ترى أكثر مما يجب ، وعقول تفكر أكثر من اللازم ، وضمائر تتجاوز تخوم الرؤية البصرية المحدودة الى آفاق الرؤيا الحدسية غير المحدودة ·

وهى رحلة طولها مئات الأعوام ، وعرضها عبرات التاريخ ، وعمقها الكشف والنبوءة ، الكشف عما يدور فى سراديب الواقع ، والنبوءة بما يمكن أن يقع ، لانه اذا كان الموت هو اليقين الوحيد فى هذه الحياة ، فان الحرية هى المعادلة الصحيحة فى هذا الكون ·

وحول محورى الموت والحرية تدور أحداث هذه المسرحية ، على

أساس ان الحرية فى جوهرها هى التحرر من كل قيد أو ضرورة ، فاذا كان الموت نهاية ، وكانت الكلمة الأخيرة فى تاريخ العلاقة بين الموت والحرية هى دائما للموت ، فلا أقل من أن نعيش أحرارا وأن نجعل من الحرية أعلى صورة من صور الحياة ٠

واذا كان التاريخ قد علمنا أن استلاب الحرية ، من شأنه أن يهبط بنا الى قيعان اليأس ، فقد علمنا أيضا كيف نستمد من هوة الهبوط تلك الوثبة العالية التى تحلق بنا فى سماء الحياة ، وهذا ما عبر عنه الفيلسوف الدانمركى الشهير كيركجارد بقوله : « اننى لأعشق الموجة التى تمضى بى الى أعماق المحيط ، فانها هى التى تعود فتقذف بى الى ما فوق النجوم ! » ٠

وتقع أحداث المسرحية فى عصر هارون الرشيد ، أو بالأحرى تستمد أحداثها من ذلك العصر ، ويا له من عصر عجيب وغريب ، الذهب والفضة ، والجواهر والحلى ، والجوارى والقيان ، والعمائر والقصور ، والخمر والشعر ، والغناء والطرب ، والعلم والترجمة ، والجدل والكلام ، كل هذا فى جانب ، وفى الجانب الآخر الخوف والصمت ، والحديد والأغلال، والخيانة والزندقة ، والبطش والقهر ، والاستبداد ، والدسائس والمؤامرات ٠

لقد سجن هارون الرشيد ٠٠ الأشرس المفكر المعتزل ، واتهمه بالكفر والالحاد ، وجر الامام الشافعى على وجهه من نجران الى بغداد مصفدا بالحديد والأغلال ، ورفض جعفر البرمكى زوجا لأخته العباسة أو بالأحرى أذن لهما فى عقد الزواج دون خلوة ، ثم عاد فقتل جعفر وأشاع بين العامة انه تآمر عليه فى الظلام ، واستدعى الليث بن سعد أمام فقهاء مصر ، ليحل له معضلة الجنة والطلاق ، بعد أن صرخ فى وجه زوجته زبيدة : « أنت طالق يا زبيدة ان لم أدخل الجنة » ٠

يروى هذا عن الرشيد فى الوقت الذى يروى فيه عن عصره ، انه كان من أزهى العصور وأكثرها ثراء وازدهارا ، حتى انه فى يوم زفافه الى زبيدة ، وكانت من نساء بنى هاشم ، أقام وليمة لم يسبقه اليها حاكم فى ما قبله من العصور ، ووهب للناس فى ذلك اليوم أوانى الذهب مملوءة بالفضة ، وأوانى الفضة مملوءة بالذهب ٠

وتحلت زبيدة بالحلى والجواهر ، حتى انها شعرت بصعوبة المشى لكثرة ما عليها من الزينة ، وكانت ترتدى ثوبا من الوشى الرفيع ، يزيد

ثمنه على خمسين ألف دينار ، وكما كانت تنثر العطر ، كانت تنظم الشعر، وكانت فيما بعد تبعث برسائلها الفياضة أبياتا شعرية الى زوجها هارون الرشيد ٠

وتلك هي الشخصية التاريخية التى استهوت الكاتب المسرحى فورى فهمى لانها كما يقول شخصية تكاد تجمع فى تضاعيف حكايتها كل ما قرأ ودرس عن شخصية « الملك الحاكم » فى تاريخ الدراما ٠ فهو السلطة والقداسة ، وهو الارادة الفاعلة التى تحمى القوانين ٠ والتى تحرص على أن تظل فوق القوانين وهو الرجل الذى لا يشبهه أحد ، ولا يشبه أحدا ، ولذلك فهو لا يستطيع أن يقصر فى الحياة العامة ، ولا يقدر على أن يبرأ من مرض الشعور بالغربة والاحساس بالاغتراب ، انه المتوحد الذى يعيش مع الواحد ، وحلمه أن يبيع العالم كله ابتغاء مرضاة الله ، ولكنه يغضب الله من حيث كان يحاول أن يرضيه ، لانه نسى فى وسط أكوام المال ، واتساع بقاع الملك ، ودفء محفة الحكم ، انه كان خليفة بالبيعة ، فان شرط الخلافة ٠٠ العدل ، وان غياب العدل ٠٠ كفر ٠٠

وهكذا حقت عليه لعنة اخته العباسة : « ملعون ايها الرشيد ، ترى ماذا تركت من ذكرى فى خرائب التاريخ للحزانى ، لمن ينقصهم العدل ، وماذا تركت للغد سوى الأمس الكريه » ٠

واذا كان الرشيد فى هذه المسرحية هو محور الصراع ، فهناك عدة محركات للصراع ، هناك الأشرس رجل الاعتزال على مستوى الفكر ، وجعفر الوزير البرمكى على مستوى الحكم ، والعباسة أخت الرشيد على مستوى العاطفة وبذلك تكتمل الدائرة أو حلبة الصراع ، بدلا من المثلث التقليدى فى المعالجات السابقة ، الذى كانت تقتصر عليه أضلاع العلاقة المكونة من الرشيد قاعدة المثلث ، وجعفر أحد ضلعيه ، والعباسة الضلع الآخر !

غير أنه اذا كانت العلاقة الرباعية هى العلاقة المنظورة أو الظاهرة للعيان ، فهناك علاقة غير منظورة وغير ظاهرة ، هى بمثابة البعد الخامس الذى عرف المؤلف كيف يفيد منه ، فى استكمال شخصية الرشيد الدرامية ، بحيث تكون حسب تسمية ارسطو « المحرك الذى لا يتحرك » وهى الخيزران أم الرشيد ، التى أنجبته وكان الفضل بن يحيى البرمكى قد ولد قبله بسبعة أيام ، فأرضعت أم الرشيد الفضل ، وأرضعت الخيزران الفضل بلبن الرشيد ، وقامت بدور كبير فى الصراع الذى كان ناشئا بين العرب والفرس فى خلافة ابنها ، حتى لقد ملكت على الرشيد كيانه ، فمن خلالها يفكر ويشعر ، ومن خلالها يكره ويحب ٠

ومن هنا كان عمق الصراع الناشب فى أعماق الرشيد ، والظاهر فى أفعاله ، صراعه مع أخته العباسة ، ووزيره جعفر ، وخصمه الأشرس ، ثم مع نفسه كحاكم ، يحرص على أن يبدو أمام الجميع فى صورة الحاكم القوى ، وتلك هى لعبة الحكم وكان الرشيد يعرف أصول اللعبة : اللعبة يا جعفر ان كلينا يرهب الآخر بقوته ، وله وسائله ، والارهاب أساس اللعبة ، وجوهرها هو التهديد باستخدام العنف » ٠

ويسأله جعفر : « وان أنا انتحرت ؟ « فيرد الرشيد » أكـون أنا أيضا قد انتصرت » ٠٠ فيرتج على جعفر حتى يصيح « أى جنون ٠٠ قل لى ٠٠ من أنت ٠٠ تملك أن تمنح الحب والحيـاة والمـوت وتزيف حتى الغـد » ٠

واذ كان المؤلف فوزى فهمى ، قد نجح فى رسم الشخصيات وادارة الصراع وتطوير الحدث الدرامى ، واذا كان قد نجح بخاصة فى تفجير الابعاد الدرامية فى شخصية الرشيد ، الا أنه اعتمد أساسا على الرواية التى تروى عن الاذن لوزيره جعفر وأخته العباسة فى عقد زواجهما دون خلوة ، وان الرشيد قد غضب على جعفر لعدم تنفيذ هذا الشرط ، حتى لقد أمر بذبحه فى وهج الظهيرة !

وهنا يبزغ السؤال عن الحق الفنى والصدق التاريخى ، وعن حدود الكاتب الدرامية فى التعامل مع المادة التاريخية ، وهل يلتزم بالواقعة التاريخية مع حريته فى تفسيرها وتأويلها ، أم أن له حق التغيير الى جانب حرية التفسير ؟

الواقع الذى أجمع عليه النقاد هو أن كاتب الدراما التاريخية ، ليس من حقه أن يغير وقائع التاريخ باسم الخلق والابداع ، وان كان من حقه أن يفسر هذه الوقائع ، وفقا لقانون الاحتمال والضرورة ، وصحيح أن فوزى فهمى لم يغير فى واقعة الزواج بين أخت الرشيد ووزيره ، ولكنه أقام بناءه الدرامى على رواية واهية ، وليس على واقعة ثابتة ، فها هو عمدة المؤرخين ابن خلدون يستبعد أن يكون الرشيد قد شرط هذا الشرط ، لما عرف عنه من اتساع الأفق ، والفهم لطبيعة الحياة ، ولما عرف عن نسب العباسة وحبها ، فهى بنت الخليفة المهدى ابن المنصور ٠

اذن كما يقول فى « المقدمة » ٠٠ « كيف تلحم نسبها بجعفر بن يحيى ، وتدنس شرفها العربى بمول من موالى العجم ؟ وكيف يسوغ من الرشيد أن يصهر الى موال الأعاجم على بعد همته وعظم ابائه ؟ ولو نظر المتأمل

فى ذلك نظر المنصف ، وقاس العباسة بابنة ملك من ملوك زمانه ، لاستنكف لها عن مثله مع مول من موالى دولتها ، وفى سلطان قومها ، واستنكره ولج فى تكذيبه ، واين قدر العباسة والرشيد من الناس ؟ •

والحقيقة كما يقول ابن خلدون أن الرشيد نكب البرامكة ، لاستئثارهم بالنفوذ والسلطان دونه ، واحتجازهم أموال الجباية ، حتى كان الرشيد يطلب اليسير من المال فلا يصل اليه ، فغلبوه على أمره وشاركوه فى سلطانه •

وقد تأخذنا لغة المسرحية وتثير فينا الاعجاب ، لايثارها فصحى العربية ، حيث العبارات الرخيمة المترعة ، والتعبيرات البليغة المجنحة ، مما يتفق وجلال المأساة ، ولكن أدبية العبارة بدلا من درامية التعبير ، قد تعوق المشاهد فى أحيان كثيرة عن ملاحقة الحدث ومتابعة الحوار ، كما فى مشهد الملاحاة بين الأشرس وجعفر فى السجن ، وبين جعفر والرشيد فى القصر •

كذلك لم يكن الحوار الذى دار على لسان الأشرس المفكر المعتزلى سواء بينه وبين الرشيد أو بينه وبين جعفر ، بالحوار الدرامى ، وانما كان أقرب الى النقاش الفلسفى ، الذى لا يدركه الا من كان ملما بعلم الكلام ، وهو علم الحجاج عن العقائد الايمانية بالأدلة العقلية ، والرد على المبتدعة المنحرفين فى الاعتقاد ، وملما بفلسفة المعتزلة ، باعتبارها أهم الفرق الكلامية ، التى طرحت قضية « الأصول الخمسة » وهى : التوحيد ، والعدل ، والوعد والوعيد ، والمنزلة بين المنزلتين ، والأمر بالمعروف والنهى عن المنكر • فمن يا ترى يذهب الى المسرح ، وهو يحمل كتابا عن تاريخ المعتزلة فى الاسلام ؟

أما عن الصياغة البنائية للمسرحية ، فهى من ناحية محاولة لكسر القالب التقليدى فى المسرح الأوربى ، الذى جمدت أو كادت أن تجمد عليه الدراما ، وهى من ناحية أخرى استلهام لفنوننا الشعبية المرتجلة ، وبخاصة فنون الحكواتى والبلياتشو ، من خلال الشكل الشعبى المعروف « صندوق الدنيا » •

وصحيح أن هذا الشكل يكسر الحاجز النفسى والجمالى بين الممثل والجمهور ، ويحقق جوهر الظاهرة المسرحية ، وهو انها « لعبة » تعتمد على الممثل الذى يلعب دورا غير دوره ، ويظهر بشخصية غير شخصيته ، ولكن نجاح هذا الشكل يعتمد على عاملين •• أحدهما أن ينبثق الممثل من وسط الجمهور كما لو كان واحدا منهم ، وذلك بالاعتماد على استخدام الصالة كجزء من حلبة المسرح ، والآخر ، ان يسقط التقمص الوجدانى

من الممثل للدور ، ويحل محله الاغراب التمثيلي ، الذى يشعر الجمهور من حين لآخر ، انه يشاهد « لعبة » تقوم على التشخيص ٠

وكان لغياب هذين العاملين أو لعدم التركيز عليهما باستمرار ، أثره فى الايهام بالقالب التقليدى للمسرح ، أو القالب شبه التقليدى للدراما ، وكان فى وسع الاخراج أن يجد حلا لهذه المشكلة ، ولكن الايقاع البطىء الذى غلب على المخرج الكبير نبيل الالفى لم يساعد فى تقديم الحل ، وبدلا من أن يخرج الممثلين من بين جمهور الصالة ، وضع جمهور الممثلين فوق خشبة المسرح ٠

وكان للوقت المستغرق فى تغيير وحدات الديكور ، ثم فى تغيير مشاهد الفصول ، أثره الواضح فى الاحساس ببطء الايقاع ، ورغم جماليات التشكيل الفنى فى الديكور ، فى قصر الرشيد ، وفى سجن الأشرس ، وفى شارع من شوارع القاهرة ، فضلا عن الأزياء الموحية بالعصر التاريخى ، والملابس الدالة على ذلك العصر ، لم ينجح مصمم الديكور صبرى عبد العزيز ، فى المساعدة على ايجاد الحل ، بمقدار ما نجح فى تعقيد المشكلة ٠

ولقد ساعد الديكور فضلا عن الملابس والأزياء فى تأكيد الاسلوب الكلاسيكى فى الاخراج ، حيث الاعتماد على الحوار المسرحى والاداء التمثيلى ، دونما لجوء الى التشكيلات أو التكوينات أو حركة المجاميع ، وبخاصة فى المستوى التاريخى للحدث الذى بدأ وكأنه مسرحية داخل المسرحية ، فالحوار بين الرشيد والأشرس ، وبينه وبين جعفر ، وبينه وبين العباسة ، والحوار بين جعفر والأشرس وبينه وبين العباسة وحتى الحوار بين العباسة وبين الأشرس متخفيا فى زى الدرويش ، كل هذا كان نوعا من الحوار الاستاتيكى ، الذى يتسق والاخراج الكلاسيكى ، مما جعلنا نشعر اننا بازاء مسرحية تاريخية ، فى قالب تقليدى أو شبه تقليدى ، أو هو بالأحرى ما يمكن تسميته بالنيو كلاسيكية ، أو الكلاسيكية الجديدة ٠

والذى يذكر ولا ينسى فى هذا العرض المسرحى ، تلك الموسيقى المتميزة التى وضعها الموسيقى جمال سلامة ، والتى تميزت بطابعها الدرامى ، الذى أشاع عبق المسرح فى كافة ارجاء الصالة ، وبخاصة الموسيقى التى وضعها لرقصتى الباليه ، وعلى الرغم من عدم توظيف المخرج للرقصة الأولى ، بما يخدم المضمون المسرحى ، وعلى الرغم من عدم تصميمها بما يخدم ذلك المضمون ، على العكس من الرقصة الثانية ، التى تحاشت هذين المأخذين ، فقد كانت موسيقى جمال سلامة أكثر تعبيرا وأقوى تأثيرا ٠

ومما يحسب للمخرج الكبير نبيل الألفى ، الذى غاب طويلا عن المسرح ، انه مع عودته اعاد الفنان الجامع بين الموهبة والثقافة ، نــور الشريف ، لكى يثرى المسرح بنجوميته ، وادائه التمثيلى المتميز ، ولقد كان بارعا حقا فى ادائه لدور الرشيد ، بتحكمه فى طبقات صوته ، وتعبيرات وجهه ، وايماءات يديه ، فضلا عن تفهمه للدور باعتباره الركيز المحورية فى العرض المسرحى ، ولو أنه كان دون ذلك كثيرا فى ادائه لدور صاحب « صندوق الدنيا » ·

أما ابن المسرح الفنان عبد الرحمن أبو زهرة · فقد جعل من دوره ـ المزدوج ، البلياتشو ـ وبهلول ، بؤرة اشعاع كوميدى داخل رحاب هذا العمل التراجيدى ، وكان بارعا على المستويين ، مستوى البلياتشو فى علاقته بصاحب الصندوق وزوجته ، ومستوى البهلول فى علاقته بالرشيد وأخته ، لقد عرف كيف يؤدى دوره ، كما عرف كيف ينتزع من الجمهور قهقهات الضحك طوال حركته الدائبة فوق المسرح ·

وتجىء الفنانة الكبيرة عايدة عبد العزيز ، لكى تضيف دورا جديدا الى أدوارها اللامعة فى المسرح ، وتثرى العرض المسرحى بحضورها القوى فى دور العباسة أخت الرشيد ودور المرأة زوجة صاحب الصندوق ، وربما كانت من حيث الشكل الخارجى أقرب الى الزوجة منها الى العباســة ، ولكنها بحرفيتها العالية فى الاداء التمثيلى ، استطــاعت أن تملأ فراغ الدورين معا ، وأن تكون بقعة مضيئة فوق خشبة المسرح ، وان وقعت فى بعض الاحيان فى هوة الاداء الميلودرامى ·

ثم يجىء الفنان أشرف عبد الغفــور ، لكى يقــوم بدور الأشرس ويتخفى فى دور الدرويش ، ويستحوذ على انتباهنا فى أدائه لتلك الدورين، ويحوز اعجابنا بوجه عام ، وان كان قد نسى جانب الكائن الحى فى غمرة أدائه لدور المفكر المعتزلى فشعر وكأننا بازاء رأس يفكر ، ويطلق الكلمات كما الرصاص ، ولسنا بازاء كائن حى تتنازعه المشاعر والأفكار ، ويتأرجح بين الخوف من الموت والخوف على الحرية ·

واخيرا يجىء محمد وفيق فى دور جعفر · ·الوزير البــرمكى ، فيؤديه بقدر ما يستطيع ، وليس بما يحتمل الدور ، فيشبع ولا يمتع ، وفارق كبير بين الاشباع والامتاع ·

أعود فأقول أن « لعبة السلطان » ، اعادت للمسرح وجهه الحقيقى وأسقطت عنه قناع اللا مسرح ، وبذلك تكون قد انقذت شرفه من وحل الطين ، وعلت به الى مفرق الجبين ، واعادت الى جسده الروح من جديد ·



حكاية راقصة اسمها « مرمر »

ليست القضية فى المسرح هى قضية القطاع العام أو القطاع الخاص ، ولكنها فى الحقيقة قضية المسرح أو اللا مسرح ، فمن المسرحيات التى تعرضها فوق هيئة المسرح ما هو دون المستوى ، وبكثير من المسرحيات التى تقدمها الفرق التجارية ما هو فى المستوى ، بل وفوق المستوى ٠

ذلك لانه اذا كانت فرق هيئة المسرح تقدم دراما المثقفين ، فى الوقت الذى تقدم فيه الفرق الخاصة كوميديا الجماهير ، فالعيب هنا يساوى تماما العيب هناك ، لانه يعنى فى أحد القطاعين مسرحا بلا جمهور ، ويعنى فى القطاع الآخر جمهور بلا مسرح ٠

وهنا يصبح التحدى الذى يواجه المسرحيين ، هو كيف يمكن الجمع بين دراما المثقفين وكوميديا الجماهير ، فى وحدة حية أو حياة واحدة ؟ كيف يمكن أن يتحقق فى العرض المسرحى ، الاشباع العقلى والامتناع النفسى ؟ كيف يمكن للوجبة المسرحية أن تكون كاملة الدسم ، دون أن تكون عسيرة الهضم ؟

على انه اذا كانت هناك بعض المسرحيات التى استطاعت أن تقبل هذا التحدى ، وتقهره أو تنتصر عليه ، فمن بين هذه المسرحيات ، مسرحية راقصة قطاع عام ، التى تقدمها فرقة الخيام المسرحية ٠

فهذه مسرحية استمدت مضمونها من ظروف حياتنا الاجتماعية ، فعبرت عنها بصدق صارخ ، وعمق واضح ، انها قضية المال أو السعى وراء المال ، بعد أن أصبح المال هو المقابل الحقيقى لكل شىء ٠٠ بما فى

ذلك الانسان ، وبعد أن تخلت القيم التقليدية عن مكانها لتحل محلها قيم أخرى جديدة ، فالحقيقية لم تعد فى الحق والخير والجمال ، ولكنها صارت فى الكسب والمال والنجاح ٠ ٠ ٠ فان تكسب معناه أن تثرى ٠ وان تثرى معناه أن تنجح ، وان تنجح معناه ان يتحقق لك كل شيء ٠

ولكى يجسد المؤلف المسرحى يوسف عوف هذا المضمون الاجتماعى فى أحداث وأشخاص ٠ لجأ الى حدوتة غاية ما تكون فى البساطة ، وفى ذات الوقت غاية ما تكون فى العمق فالأستاذ صابر ، الذى ينتمى الى اسره عريقة ذات مجد وتاريخ ٠ والذى وصل الى درجة مدير عام ، فى احدى الهيئات الرسمية ، لا يستطيع أن يوائم بين دخله وبين متطلبات الحياة ، فأخوه أشرف طالب فى كلية الطب ،يحتاج الى ما ينفق منه على كتبه ودروسه ومظهره الاجتماعى ٠ وأخته شاهيناز طالبة فى كلية التجارة٠ تحتاج مثل أخيها الى ما تنفق منه على حياتها الجماعية والاجتماعية ، وأمه عقيلة هانم سيدة متقدمة فى العمر ، فى حاجة دائمة الى العلاج من اصابتها بمرض الكلى ٠

وعبثـا يحاول الأستاذ صابر أن يسد كل هذه الاحتياجات ، مهما تحامل على نفسه وعلى مظهره وعلى تفكيره فى الزواج ، خاصة وهو مثال للأمانة والشرف والتمسك باهداب الفضيلة ٠

ويشكو مدير الفندق التابع للهيئة التى يديرها الاستاذ صابر ، من عدم اقبال الرواد على ملهاه الليلى ،لخلوه من بعض نمرة الراقصة الشرقية ، ويرفع مذكرة بهذا المعنى الى رئيس مجلس الادارة ، الذى يوافق على ادخال هذه النمرة فى الملهى الليلى ٠

وتعلن الهيئة عن طلب راقصة شرقية ، فيما يشبه المناقصة العامة التى يرسو فيها الطلب على أقل الراقصات اجرا ٠ ويتولى الاستاذ صابر عملية المناقصة والتعاقد مع الراقصة ، ويكون ذلك من حظ الراقصـة مرمر وجوقتها الثلاثية ، بعد أن يذيقها الاستاذ صابر شتى الوان العذاب البيروقراطى ٠

وتبدأ الراقصة مرمر وجوقتها الثلاثية فى مزاولة عملها ، ولكن الأستاذ صابر يصر على التواجد فى كل ليلة لمراقبـة الايراد ، بما فى ذلك « النقوط » الذى يتدفق على الراقصة ، وبخاصة من الاخوه العرب !

وتضيق به الراقصة فتفكر فى استمالته الى قلبها ، ومن دون جدوى، وما أن تدرك اعباء العائلة ، حتى تستميله بطعم المال ، فتعرض عليه أن

يكون مديرا لاعمالها ، الى جانب عمله كمدير عام ، على أن تعطيه ما يفوق راتبه الشهرى بكثير ٠

ويرفض الأستاذ صابر فى بادىء الأمر ولكنه سرعان ما يرضخ أمام متطلبات الأخ ومستلزمات الأخت ، ونفقات علاج الأم ٠ الى أن يجىء موعد الاستعراض الكبير الذى اعلنت عنه الراقصة ، ويغيب مطرب الفرقة فى ليلة الافتتاح ، فلا ترى الراقصة حلا ، الا أن يقوم الاستاذ صابر بدور المطرب الغائب ، خاصة بعد أن حضر كل البروفات ، ويتردد فى بادىء الأمر ، ولكنه سرعان ما يرضخ تحت اغراء المزيد من المال ٠

ويعلم رئيس الهيئة بحقيقة الأمر ، فلا يكاد يصدق أذنيه ، الى أن يراه ذات ليلة وهو يعمل وراء الراقصة ، فلا يملك أن يكذب عينيه ، وعلى الفور يقرر فصله من الوظيفة ، ولكن الاستاذ صابر يسبقه بتقديم الاستقالة ٠

وتقع الراقصة مرمر فى حب اشرف ، الذى دأب على أن يرسل لها فى كل ليلة باقة من الورد ، ويعرض عليها الزواج ، فتوافق على الفور ، وتأخذ رأى الاستاذ صابر بطريقة مستترة ، فيظن انها تقصده ويصرح لها بأن أى انسان يتمنى أن يقترن بها ٠

وعندما يكتشف انها على علاقة باخيه ، بعد زياتها لهم فى البيت ، يثور فى وجهها وفى وجه أخيه ، ولكن كلا منهما يلقنه درسا لا ينساه ، بعد أن تعرى أمامهما من كل مثالياته الجوفاء ، وشعاراته الخالية من أى مضمون وكيف ؟ بعد أن يصحب أشرف أمه عقيلة هانم وأخته شاهيناز ، الى الملهى الليلى ليشاهدا أخاهم وهو يعمل وراء الراقصة ٠

وينفض الجميع من حول صابر ، فلا يجد أمامه سوى الجمهور ، الذى يتجه نحوه ، يأخذ رأيه فى مأساته ومأساة الكثيرين !

هذه هى خطوط المسرحية التى كتبها يوسف عوف ، فى نوع من الكوميديا السوداء أو الكوميديا الدامعة ، التى تضحك القلوب ولكنها تسيل الدموع ، وتجسدهما من هموم مجتمعنا المعاصر ٠

ولقد اجاد المؤلف فى صياغة الفكرة وفى طرحها على امتداد فصول المسرحية ، كما أجاد فى رسم الشخصيات وفى ادارة الحوار ،وان كنت أعيب عليه كسر الايهام بازاء مسرحية واقعية اجتماعية ، تجرى حوادثها أساسا فى محيط الأسرة ، على نحو يجعل من الايهام عنصرا اساسيا فى

أحداث الأثر المطلوب أما كسر الايهام بما يشبه الاغراب أو التغـريب المسرحى ، فقد اقتصر على بداية المسرحية ونهايتها دون أن يكـون هو التغريب الملحمى ، بالمعنى البريختى لهذا المفهوم ٠

كما أعيب عليه تلك القصة المفتعلة التى الحقت بالحدث الرئيسى دونما مبرر واضح واعنى بها قصة ميراث العتبة الخضراء ، وحق أفراد هذه الأسرة فى هذا الميراث ، وحلم كل فرد من أفراد العائلة ، بكسب القضية المرفوعة على الحكومة ، بشأن هذا الميراث ، الذى يعود عليه بالمال الوفير ٠

فالقصة مفتعلة ، ولا علاقة لها بالحدث الرئيسى ، حتى بدت زائدة على الحاجة ، فضلا عن تناولها من قبل فى غير عمل مسرحى ٠

وصحيح أن المؤلع تعرض لأزمة البيروقراطية بلوائحها الجامدة وبنودها الخامدة ممثلة فى شخص صابر أفندى ، كما تعرض لازمة الشباب الطامح ورغبته فى تحقيق الوصول المادى ، حتى ولو كان على حساب شهـادته الجامعية ممثلة فى شخص أشرف الطالب الجامعى ، فضلا عن تعرضه لأزمة القيم البورجوانزية عندما تعصف بها رياح المجتمع المادى ، ممثلة فى شخص عقيلة بالاضافة الى ارتفـاع الأسـعار بمعـدل فلكى لا يتناسب والحركة السلحفائية للدخول وبخاصة فى القطاع الوظيفى ، وهو تمثل فى مواجهة دخل الراقصة فى الليلة الواحدة ، وراتب المدير العام فى سنة كاملة ٠

صحيح هذا كله ، ولكن غير الصحيح بعد كل هذا ، أن يقع صابر أفندى فى حب الراقصة مرمر ، دونما سبب مقنع ، هل هو الاعجـاب العاطفى ؟ هل هو الدخل المادى ؟ هـل هى النزوة الغريزية ؟ لا أدرى ولكن الواضح من تطور الحدث ان قصة الحب الوحيدة الطرف ، أو التى من طرف صابر أفندى ، كانت انعطافة بالحدث عن مجراه الرئيسى ، دونما مبرر على الاطلاق ٠

ويجىء الاخراج الذى تولاه المخرج الكبير جلال الشرقاوى ، ليجسد هذه الدراما المؤسسية فوق خشبة المسرح ، فيفرغ تماما لعملية الاخراج ، دون أن يجمع بينها وبين التمثيل كما فعل فى مسرحيتى « البغبغـان » و « افرض » فتتجلى براعته الاخراجية فى سرعة الايقاع ، وفى سلاسة الأحداث ، وفى تغيير المشاهد ٠ وفى استخدام الموسيقى والاضاءة ، وبعد هذا كله فى احداث متعـة الفرجة الى جوار سخونة الفكر فجاء العرض المسرحى ، فكرا لا يخلو من الفرجة ، وفرجة لا تعدم التفكير ٠

لقد كان الاستعراض الغنائى الراقص ، الذى كتب أشعاره كمال عمار وصمم رقصاته عصمت يحيى ، ووضع ديكوراته وملابسه مجدى رزق ، على درجة عالية من الفن النظيف ، حلاوة فى الأشعار ، عذوبة فى الموسيقى ، جمال فى الأزياء ، رشاقة فى الحركات ، دون أن يخلو هذا كله من المضمون الفكرى الذى تمثل فى حب مصر ، رغم كل شىء ٠٠ رغم ما فى اسبانيا ، ورغم ما فى الهند ، ورغم ما فى أية دولة عربية ، فمصر هى المبتدأ ومصر هى الخبر ، مصر فوق الجميع ٠

كذلك نجح المخرج فى تجسيد مشهد زيارة الراقصة الشابة لبيت الأسرة العـريقة بكل ما فى هـذه الزيارة من مفـارقات سـلوكية ومتناقضات اجتماعية ، وصورة كاريكاتيرية ، فالراقصة وأفراد فرقتها الثلاثة كأنما جاءوا من كوكب آخر ، ليهبطوا على هذه الأسرة البورجوازية الصغيرة ، فيحدثون تغييرا فى القيم والمعايير ، وكأنما هى زيارة لاعادة الحسابات من جديد ٠

أما مشهد المواجهة بين صابر أفنـدى المدير العام ٠ وبين رئيس مجلس الادارة ، فكان غاية فى العمق المؤسى ، أو فى تجسيد المأساة رغم طابعه الكوميدى الهزلى ، حيث المدير العام فى زى المهرج ، يواجه رئيس مجلس الادارة ملقيا فى وجهـه بالاستقالة ٠ كاشـفا عن مهزلة دخله الوظيفى ، ثم يتجه بعد ذلك الى الجمهور ٠

وما زلت آخذ على المخرج كما أخذت من قبل على المؤلف ، هـذا الأسلوب الانفتاحى على الجمهور ، فالمسرحية فى بنائها الفنى هى مسرحية حائط رابع ، لذلك جاء كسر الحائط الرابع ، على حساب ما فيها من تكثيف وتركيز ، اذ ان النزول بكل المسرحية الى الصالة حيث الجمهور ، ودخوله مع المشاهدين فى حوار غير محسوب ، أحدث نوعا من خلخلة الكثافة المضمونية والتركيز الفكرى ٠

كذلك كان انفتاح مدير الفندق على الجمهور فى بداية المسرحية غير مقنع على الاطلاق ، خاصة اذا كان الممثل ضعيف الحضور المسرحى ، غير قادر على التخاطب أو التجاوب مع الجمهور ٠

ونجىء الى الأداء التمثيلى الذى وفق المخرج فى اختياره أهم عناصره ، وان خانه التوفيق فى استكمال هذه العناصر ، فى مقدمة هذه العناصر الممتازة وأيضا المتميزة ، الفنان يحيى الفخرانى الذى قام بدور صابر المدير العام ، كان قوى الحضور المسرحى ، سريع التجاوب مع الجمهور ،

وكان متلبسا للدور كما لو انه فصل عليه وبمقص خياط ماهر ، لقد استطاع بخفة حركته ، وتكوينه الفيزيقى أن يفى بأبعاد الجانب الكوميدى ، كما استطاع بتهدج صوته ، وبريق عينيه ـ أن يفى بأبعاد الجانب التراجيدى واستطاع أخيرا بتعبيرات الوجه والصوت واليدين والجسم كله ، أن يكون ممثلا تراجيكوميدى من الطراز الأول ٠

وبعده تجيء الممثلة الصاعدة سماح أنور التى قامت بدور الراقصة مرمر ، فكانت مفاجأة العرض المسرحى ، اذ تحملت عبء دور عريض المساحة ، محدد الامكانيات مترامى الأبعاد ، ولكنها عرفت كيف تملأ كل هذه الفراغات ، بموهبتها الحقيقية ، واستعدادها الأصيل ، لقد رقصت وغنت ، عرضت ، واستعرضت ، مثلت وعبرت ، وصحيح ان جانب الأداء التمثيلى كان دون الجوانب الأخرى ، وهو ما تمثل فى مشهد الزيارة ، وفى مشهد المواجهة بينها وبين صابر أفندى ، وصحيح أيضا ان الفنانة سهير البابلى كانت أفضل من يقوم بهذا الدور ، ولكن الصحيح بعد هذا وذلك ان سماح أنور ، كانت زهرة فنية رائعة تتفتح فوق خشبة المسرح ٠

ثم تجيء الممثلة القديرة ناهد سمير فى دور عقيلة هانم ، أستاذة فى دورها الصغير ، حيث استطاعت أن تبلور كل هذه المتناقضات ، آلام المرض ، التمسك بالتقاليد ، وطأة الظروف المادية ، اشتغال ابنها الأكبر وراء راقصة ووقوع ابنها الأصغر فى غرام هذه الراقصة ، استطاعت ناهد سمير أن تجسد هذا كله بسهولة لا ببساطة ، وبانفعال يخلو من أى افتعال ٠

أما جوقة الراقصة ، أو الثلاثى المكون من محمد فريد وفؤاد خليل ومحمد الشرقاوى ، فكانوا واحدا فى ثلاثة أو ثلاثة فى واحد ، كانوا بطانة الراقصة التى أشاعت المرح الكوميدى فى المشاهد ، والترويح الفكاهى فى الفصول ، وأن تميز كل منهم بأسلوبه الخاص فى الأداء وطريقته المتميزة فى التعبير ٠٠ لقد عرف المخرج كيف يمزج فيهم بين الجوقة الاغريقية ومهرج المسرح الاليزابيثى ولكن فى زى عصرى حديث ٠

وربما كان الممثل الشاب محمد محمود فى دور أشرف ، طالب كلية الطب والأخ الأصغر لصابر أفندى دون مستوى دوره بكثير ، لم يعرف كيف يملأ فراغ الدور ، ولا كيف يفى بأبعاده الفنية والفكرية ، وكان مهزوزا فوق المسرح ضامرا فى ثنايا الدور ضائعا ، وسط باقى الممثلين ، ولا شك فى ان هذا الدور لم يكن دوره ، كذلك شاهيناز ، الأخت الصغرى لصابر أفندى وهو الدور الذى قامت به الممثلة النابغة رباب ، لم تكن فى مستوى الدور ، الذى هو أعرض بكثير من امكانياتها الفنية المتواضعة ٠

على ان هـذه كله لا يقلل فى كثـير من قيمة هذا العرض المسرحى ، الذى جمع بين جماليات الفن المسرحى ، ومضامين الفكر المسرحى على نحو يجعل من هذا المسرح معهدا للتذوق الفنى الرفيع ، والفكر الاجتماعى الجاد ، فاذا أضفنا الى ذلك ان المسرحية « راقصة قطاع عام » ··· انما تقدم على مسرح القطاع الخاص عدنا الى المقولة التى طالما رددناها وهى ان المسرح لا يعرف ذلك الفصل التعسفى بين خاص وعـام ··· لانه فى النهاية ، ومنذ البداية ··· مسرح أو لا مسرح ·

البداية والنهاية .. مصر !

على شاطىء نيل القاهرة ، وفى حضن مياهه الجارية ، وتحت قبة سمائه الصافية ، كان لقاء الأدب والفن ، وكأنه لقاء الماء والضياء ، أو التقاء الأرض بالسماء ، فى اجتماع مغلق ، يكتسب فيه الانسان شفافية المكان ، حيث يلفه الصمت فى لحن رائع ، ويبوح النيل بأسراره ، التى تغيب عنا أو نغيب فيها ، والتى تجمع بين مراكب الشراع ومواكب الشعاع ، فاذا بنيل مصر او مصر النيل ، تتجلى فى ضمائرنا ، وتغدو للقلوب قوتا ، وللنفوس تقوى ، وللعيون صلاة !

أما الأدب فهو أدب كاتبنا الكبير نجيب محفوظ ، الذى أخذ من مصر وأعطاها ، وتعلم منها فاستدار يعلم الأجيال ، وكأنما يسدد ما عليه من ديون للأرض الأم مصر ، وأما الفن فهو فن جمعية الجيزة ، التى تشكلت من كوكبة لامعة من الكتاب والفنانين والاعلاميين ، آمنوا بنيلهم الجارى ، وشمسهم المشرقة ، وأرضهم الخضراء ، وراحوا يبذلون من فنهم ما يساهمون به فى سداد ديون مصر .

ومهما يكن من فخامة أو ضحالة العائد المادى ، فان العائد الأدبى هو المهم لما يحمله من معنى ، ويرمز به من دلالة ، معنى المعاناة من أجل مصر ، ودلالة المشاركة بالسلوك والفعل ، والايمان بعد هذا كله ، بمقولة أمير الشعراء :

جلال الملك أيام وتمضى ولا يمضى جلال الخالدينا

هكذا كانت رواية نجيب محفوظ « بداية ونهاية » التى أعدها للمسرح أنور فتح الله ، أغنية منسوجة من خيوط الحارة المصرية ، دافئة

تشدو بلون الليل الحزين ، أغنية مملوءة بالأشجان والأحزان ، وكأنما الكاتب يوشوش الحجر ، حتى يبوح له بالسر الكبير :

وليس الخلد مرتبة تلقى   وتؤخذ من شفاه الجاهلينا
ولكن منتهى همم كبار   اذا فنيت مصادرها بقينا

أما المسرحية فتدور حول موضوع غاية فى البساطة ، ولكنه فى ذات الوقت ، غاية فى العمق والدلالة ، وأما الزمان ففى الأربعينات من هذا القرن والحرب العالمية تدور رحاها ، وقوات النازى على أبواب المدينة ، تطمع فى دخول العلمين ومن ورائها الاسكندرية ، بقيادة رومل ٠٠ ثعلب الصحراء ٠

وأما المكان فهو احدى الحارات المصرية ، فى قلب القاهرة ، حيث تسكن أسرة بسيطة من الطبقة الوسطى ، تطمح فى الخروج من الحارة الضيقة الى الشارع العريض ، ولكنها تتعثر فى آلامها ومصائبها ، وتتلقى الضربات المتتالية مثل قيام الحرب ، وما صاحبها من مشاكل وتبعها من أزمات حتى لقد تعرض المجتمع كله فى هذه الفترة لأزمة خانقة تجرع آلامها كل فرد من أفراد الشعب ٠

وعبثا تحاول الأسرة الصغيرة ٠٠ أسرة كامل أفندى على ، أن تخرج من عنق الزجاجة ، وتصعد الى ما هى أعلى ، ولكنه الصعود الى الهاوية ، والارتفاع الى القاع ، لقد مات كامل أفنـدى على الموظف بديوان عام الوزارة ، وترك أسرته بلا تركة ولا ميراث ، اللهم الا المعاش البسيط ، الذى لا يكفى للانفاق على مصاريف حسين وحسنين الطالبين بالمدارس الثانوية ، ولا على مصروف حسن الأخ الأكبر العاطل من العمل ، فضلا عن الزوجة التى ترملت ، والابنة نفيسة التى تنتظر الزواج ٠

ولا تجـد الأم بدا من بيع أثاث البيت ، للانفاق واستبدال شقتها بشقة أم عبده ترشيدا للانفاق ، وتوجيه نفيسة الى مهنـة التفصيل ، ومطالبة حسن الأخ الأكبر بالبحث عن عمل ٠٠ أى عمل للاسهام فى نفقات الأسرة ٠٠ أما حسين وحسنين اللذان نجحا فى امتحان الثانوية العامة (البكالوريا) فتترك الأمر لهما ليختار أحدهما استكمال تعليمه ، ويلتحق الآخر باحدى الوظائف ٠

أما حسن فينجرف الى عالم الليل والظلام ، فى جوف الليل يعمل فى احدى فرق العوالم ، فى المقاهى والأفراح ، وفى جنح الظلام يعمل مع تجار المخدرات ، فى تهريب البضائع ، حتى ينكشف أمره ، وتطارده

شرطة مكافحة المخدرات ، وأما نفيسة فتعمل خياطة ، حتى تسقط مع سليمان ابن بقال الحارة وتفقد شرفها ، وتتحول الى مومس ، فى معركتها القاسية من أجل الحياة ، وأما حسين الأخ الأوسط فيتعطل عن التعليم ، ويعمل موظفا صغيرا لكى يساعد الأسرة ٠

ويبقى حسنين التجسيد الحى للمأساة ، مأساة الظروف القاسية التى تواجه أبناء الطبقة الوسـطى ، الذين يملأهم القلق والطموح وهم يحاولون الارتفاع من مستواهم الاجتماعى ، ويعانون فى ذات الوقت رحلة الصعود الى الهاوية ٠

ومن هنا كان قدر أسرته كلها أن تعمل من أجله وأن تساعده على تحقيق طموحاته فى الحيـاة ، شقيقه الأكبر حسن يدفع له مصروفات التحاقه بالكلية الحربية ، وأخته نفيسة الخياطة تدخر من أجرها لتنفق عليه طوال سنوات الدراسة ، وشقيقه الأوسط حسين يتولى عنه الانفاق على الأم والبيت والأسرة ٠

ويتخرج حسنين ضابطا فى سلاح الفرسان لكى يحارب فى معركته مع الواقع الأليم والقاسى ، يتخلص من خطيبته الأولى بهية بنت الجيران ، التى كانت حلم حياة شقيقه حسين ، واضطر أن يبتعد عنها من أجل أخيه حسنين ، ويحاول الزواج من ابنة أحمد بك يسرى ، حتى يتخلص من طوق طبقته ويدخل فى أسورة الطبقة الأعلى ، ولكن بعد فوات الأوان ، بعـد أن انكشف كل شيء ٠٠ واضطر أحمـد بك يسرى أن يصـارحه بالحقيقة ، حقيقة أخيه الأكبر ، الذى يتجر فى المخدرات وأخته الصغرى التى تعمل خياطة ٠

ولا يجد حسنين شيئا يستند اليه ، فى معركته مع الواقع ، بعد أن تعرى من كل درع يحميه ، ومن كل رمح يواجه به الظروف ، ان كل شيء يحاصره ، ويجثم فوق صدره ، شرف أخته الضائع ، وسمعة أخيه المطارد ، وتضحيات حسين التى كبلته فى أرشيف الوظيفة الصغيرة ٠

وأخيرا تكتمل حلقات الدائرة ، عندما تقدم نفيسة حياتها قربانا لأخيها حسنين ، فتقرر أن تذهب بعارها ، وأن تلقى بنفسها فى النيل ٠٠ واهب الحياة وقابض الحياة ٠

ولا يملك حسنين ، وقد فقد كل شيء الا أن يتمتم وهو أليم : « انى أعبث بنفسى بلا رحمة ، طالما أحببت أن أمحو الماضى ، ولكن الماضى

التهم الحاضر ، ولم يكن الماضى المخيف الا نفسى ٠٠ كان ينبغى أن أحب الحياة الى النهاية ، ومهما يكن من أمر ، ولكن فى طبيعتنا خطأ جوهرى لا أدريه ٠٠ لقد قضى على ! » ٠

تلك كانت النهاية ، النهاية ، المقدرة منذ البداية ، لانها الحتمية المأساوية ، التى لابد وأن تهوى بالبطل الى الحضيض ، حيث التهلكة والهلاك ٠

وهذا هو الطابع المأساوى فى رواية نجيب محفوظ ، والذى خلع عليها تلك اللمحة التراجيدية العنيفة ، التى تجسدت فى مأساة الطبقة الوسطى من خلال نماذج انسانية مختلفة من أبناء هذه الطبقة ٠ على نحو يجعلنا نقول كما قال أحد النقاد ، ان مصر الحديثة لا يمكن فهمها فهما صحيحا بدون قراءة نجيب محفوظ ٠

هذا عن الرواية ، فماذا عن المسرح الروائى ؟ رغم احترامى للمجهود الكبير الذى بذله أنور فتح الله ، فى مسرحة هذه الرواية أو فى اعدادها للمسرح ٠ الا اننى أتحفظ تحفظا شديدا بازاء عملية الاعداد المسرحى ، التى فات وقتها ، منذ أواخر الستينات وحتى طوالع الثمانينات ، بعد أن ظهر الكاتب المسرحى على الأصالة ، وأفاد التأليف الابداعى فى المسرح، من اتجاهت المسرح العالمى وانجازات الدراما المعاصرة ٠

وقد نغفر للاعداد المسرحى ، بشأن هذه الرواية ، انه تم فى مرحلة كنا لا نزال فيها نستزرع المسرح ، على ضفاف الوادى ، بعد أن اكتشفنا فجأة اننا بلا سابقة تراثية لهذا الفن المجيد ، لكن ، بعد أن قطعنا شوطا طويلا فى عملية الاعداد والتمصير ، وظهر عندنا النص المسرحى الأصيل ، من اتجاهات المسرح العالمى وانجازات الدراما المعاصرة ٠

ومع ذلك فقد وفق أنور فتح الله ، فى تكثيف النص الروائى ، والاحتفـاظ بما فيه من عناصر دراميـة ، والتخلص من كل التفصيلات الثانوية ، سواء ما تعلق منها ببناء الشخصيات ، أو بتطور الأحداث ، وكان أكثر ما وفق فيه هو احتجاز الأحداث التى تتمدد فى الزمان ، لكى تتجسد فى المكان ، مع الحفاظ على وحدة الحدث ٠

وان كنت آخذ على الاعداد المسرحى ، رغم هذا كله ، غلبة الطابع الروائى وكأن الرواية جاثمة فوق صدر المسرح ، رغم محاولات ترويضها واخضاعها للعرض المسرحى ، وليس أدل على ذلك من عنصر الحكى والسرد ، بدلا من الحوار والالتحام ، هذا فضلا على ما جاء فى نهاية المسرحية ،

حيث تلقى نفيســة بنفسها من نافذة البيت ، بدلا من أن تهوى فى قاع النيـــل !

واذا كان قد نجح فى ادارة الحوار فى الشقة القديمة شقة المرحوم كامل أفندى على ، وكذلك فى الشقة الجديدة ، بمصر الجديدة ، فضلا عن الملهى الليلى الذى كان يعمل فيه حسن ·· الأخ الكبير ، فقد خانه التوفيق فى مشاهد الحارة ، حيث تداخل المكان بين شقة البدروم ، ودكان البقال ، على نحو أحدث ارتباطا فى التمييز وخلطا فى التعبير ، وكان ينبغى فصل شقة البدروم ، وما يدور فيها من حوار ، عن دكان الحارة وما يجرى أمامه من أحداث ·

أما النهاية التى تنتهى بحسنين واقفا وحده فى الشقة ، بعد أن ألقت أخته بنفسها من شرفة النافذة ، فكان يجب أن تكون معبرة بالكلام، لا بالصمت ، وكان يمكن الافادة من المونولوج الداخلى الذى أورده نجيب محفوظ فى نهاية الرواية ، لكى يختتم بها الاعداد نهاية المسرحية !

ويجىء الاخراج الذى تولاه المخرج القدير عبد القادر عودة ، لكى يجسد هذا النص المسرحى الروائى فوق خشبة المسرح ، من خلال رؤية واقعية اجتماعية ، يمكن استساغتها فى الوقت الحاضر ، الذى تجاوز القالب الواقعى ، ذلك لان المخرج لم يلتزم بالواقعية التقليدية ، وانما حاول أن يطورها الى ما يعرف بالواقعية الجديدة التى هى أقرب الى وجدان الجمهور المعاصر ·

هذا بالاضافة الى حرصه على توازن الايقاع ، الذى لم يكن بطيئا على النحو الذى كنا نشهده فى الأعمال التقليدية ، ولم يكن سريعا ، على النحو الذى نشهده الآن فى المسرحيــة الحديثة ، وان كنت آخذ عليه المشاهد التى دارت فى الحارة وأدت الى الخلط بين شــقة الأسرة ودكان البقال ، نتيجة للتصميم الديكورى الذى كان ينبغى أن يجد حلا مسرحيا لهذا التداخل الذى أدى الى الخلط بين المستويين ، فى المشهد الواحد !

على أن أهم ما نجح فيه المخرج ، هو ادارته لهذا الحشد الكبير من النجوم الفنانين ، وتوزيع الأدوار الملائمة لكل نجم على حدة ، وكل النجوم مرة واحدة ، فلم نشعر فى ثنايا العرض المسرحى ، بخرافة النجم الأوحد، التى أساءت الى حياتنا التمثيلية ، ولا بطول الدور أو قصره بالنســبة لهذا النجم أو ذاك ، وانما الذى شعرنا به هو كيان عضوى متنــاغم ومتــكامل ، كل عضــو يؤدى دوره على نحــو ينبض بالحركة ويتدفق بالحيـــاة ·

فى طليعتهم النجم الكبير فريد شوقى الذى قام بدور الموسيقى ، وقاد حسن الابن الأكبر الى جو الليل والعوالم ، كان فريد شوقى قوى الحضور فوق المسرح ، سريع التجاوب مع الجمهور ، قادرا على أن يجعل من دوره بقعة ضوء كبيرة فوق خشبة المسرح ، كما كان أستاذا متمرسا فى القاء الافيهات الكوميدية التى وان خرج بعضها من النص الا انها كانت مقبولة فى اطار دوره وان كان قد تمادى بعض الشىء فى افيهاته الكوميدية مع الأم كريمة مختار وخاصة فيما يتعلق باعلانات الجفاف !

كذلك كان محمود ياسين فى حسن الابن الأكبر ، الذى سمى بعد ذلك بحسن أبو الروس ، كان هو العمود الفقرى فى العرض المسرحى . بحيويته الدافقة وتحركاته الواعية ، وتمرسه القديم بفن الأداء المسرحى. هذا فضلا عن تنقله السريع بين الأداء الكوميدى والأداء التراجيدى ، وتلونه الأسرع مع منحنيات الدور ٠

هذا على العكس تماما مع حسين فهمى فى دور حسين الابن الأوسط ، الذى كان يؤدى دوره على وتيرة واحدة ، الصمت والانزواء ، والرضوخ لكل شىء حتى المواقف الدرامية التى كان ينبغى أن يؤديها بانفعال ، أداها بفتور شديد ، كما فى مشهد حسنين وهو يستولى على بهية ويتقدم لخطوبتها ، وفى المشهد الذى تخلى فيه حسنين عن بهية طمعا فى الزواج من ابنة أحمد بك يسرى ٠

أما ممدوح عبد العليم فى دور حسنين ، فكان ملائما لدوره ، بخفة ظله ، ورقة حضوره ، وقدرته على التعبير ، سواء فى المشاهد الكوميدية أو فى المواقف الدرامية ، وكان قادرا من خلال تحكمه فى عضلات وجهه ، وفى التعبير ببريق عينيه ، أن يخلص الموقف كله فى صمت بالغ أو بليغ، هذا على الرغم من قلة تمرسه بفن الأداء المسرحى ٠

على العكس من فاروق الفيشاوى المتمرس بخشبة المسرح ، والذى كان دون المستوى فى دور سليمان ابن بقال الحارة ، كان جامدا فى تعبيره ، ثقيلا فى حركته ، فاترا فى حضوره ، شاعرا بنفسه أكثر من شعوره بدوره ، على الرغم من خطورة هـذا الدور ، وخاصة فى علاقته بنفيسة ، تلك العلاقة التى أضاعت شرفها وحطمت حياتها ، ولطخت شرف أسرتها فى الطين ٠

ثم تجىء شهيرة فى دور الأخت نفيسة لكى تؤديه ببراعة وروعة ، كانت متفهمة لدورها وأهميته فى مجرى الأحداث ، فاهمة لكل كلمة تنطق

بها ، وكل ايماءة تصدر عنها ، ولقد أدت مشهدها مع سليمان فى الحارة ، ومع شقيقها حسنين فى الشقة باقتدار كبير ، يدل على نضوجها الفنى ، وعلى تمرسها الطويل بفن المسرح ٠

هذا على العكس من يسرا فى دور بهيـــة ، التى كانت خارج اطار الدور فلم تشعر به ولم تشعرنا به ، لانها كانت تؤديه من الخارج دونما أى انفعال حقيقى كانت أشبه بالطيف المسرحى ، الذى يعبر المسرح دون أن يترك فى نفوسنا أى أثر أو تأثير ، ويبدو أنها كانت تشعر بنفسها أكثر من شعورها بالدور ، ولا حتى بالمسرحية ، واما حركات الاستظراف فكانت بعيدة عن أى استلطاف ٠

ويجىء الفنان محسن سرحان ، ليؤدى دوره الصغير ، دور أحمد بك يسرى بحضور مؤثر ، وأداء معبر ، جاعلا من دوره ، شيئا لا ينسى ، اذا ما تذكرنا ذلك العرض المسرحى ، وأروع ما فيه هو وعيه بالبعـد الزمنى ، بين أحداث المسرحية ، وبين زمن عرضها ، فعرف كيف يحافظ على الأسلوب الكلاسيكى ، فى النطق والأداء ، فى الحركة والايماءة ، فى الشعور بذاته من خلال الشعور بذوات الآخرين ٠

هذا على العكس من يسرا فى دور بهية ، التى كانت تؤدى دورها بوتيرة واحدة ، لا تلوين فيها ولا تغيير ، ولكن مونوتونية فى الأداء ، وضعف فى الجهـاز الصوتى ، على نحـو قد يصلح لدراما الأسرة فى التليفزيون ، ولكن لا يصلح لدراما الأداء المسرحى ٠

أما نجوى فؤاد فقد جمعت فى دورها بين الرقص والتمثيل ، وكانت الرقصة التى أدتها فى مشهد القهوة عبارة عن تابلوه استعراضى جميل ، أخرج المسرحية من اطار المسرح الروائى الى قالب المسرح الاستعراضى ، وان كانت قد أدت دورها التمثيلى بطريقة طبيعية ، لا انفعال ولا افتعال ٠

ثم يجىء ثلاثة من كبار الممثلين ، أدى كل منهم دوره الصغير ، الذى لا يزيد عن مشهد واحد ، ولكن الأداء الواعى الذى ترك بصماته على جبين العرض المسرحى ، أولهم أبو بكر عزت فى دور الميكانيكى الذى حاول أن يغتصب نفيســة بعـد أن راقب ســلوكها المنحرف ، وهددها بالفضيحة فى الحارة كلها ، وثانيهم أسامة عباس فى دور تاجر الأثاث القديم ، الذى جاء لكى يشترى مخلفات غرفة المرحوم كامل أفندى على ، وراح يساوم أفراد الأسرة ، فى المبلغ المطلوب ، وثالثهم على الشريف فى

دور تاجر المخدرات الذى أغرى حسن أبو الروس بالعمل معه فى تجارة المخدرات .

انه اذا كانت البداية هى مصر ، والنهاية هى الحب ، وكان عرض مسرحية بداية ونهاية فى حب مصر ، ومن أجل الاسهام فى سداد ما عليها من ديون ، فان كل شىء فى ذلك العمل يستحق منا الاكبار والتقدير ، لانه فى حب مصر يهون كل شىء .

مسكن صغير ٠٠ على الرصيف !

عندما يستحيل التاريخ الى جمرات من نار ، والواقع على عرضات من الجحيم ، والحلم الى كابوس بغيض يؤرق مرقد الانسان ٠

عندما يتوتر الواقع فوق ذبذبات الحياة ، وتغيم الرؤية فى تلاطم الأمواج ، ويتداخل كل شيء فى كل شيء ، فتفقد الأشياء الفحوى والجدوى، كما يفقد الانسان المن والسلوى ٠

عندما ينشطر البشر الى قادرين وغير قادرين ، فيأكل القادرون خبز الجياع ، ويشربون رى العطاش ويستحمون بالدم الحى ، وقد غاب الحق فى الباطل وتاه الخير فى الشر ، وتوارى الجمال وراء القبح ٠

عندما تفقد الأم فرحة الميلاد ، والأب ضحكة الطفل ، والشاب ابتسامة الفتاة ، والصديق شهقة اللقاء ، وتصبح الحياة قدر ، والموت راحة من عناء الطريق ، عندما ٠٠٠ وعندما ٠٠٠ وعندما يحدث هذا كله ، فان الحياة لا تساوى شيئا ، وأى شيء لا تساويه الحياة ٠

وهنا تسقط مقولة هاملت الشهيرة ، نكون أو لا نكون ؟ لانه لا خيار أصلا ، ولان المفاضلة غير واردة على الاطلاق !

هذه كلها وكثير غيرها هى الخواطر والمشاعر التى تنساب فى وجدان المشاهد لمسرحية « ع الرصيف » حتى يستحيل نخاعه الى معان وأفكار ٠ تطرح فى عرض الطريق ، حتى تلقى به على الرصيف ، خائر القوى ولكنه حاضر الوعى ٠٠ الوعى بما كان وبما هو كائن وبما ينبغى أن يكون ٠

وهى ليست مسرحية تحريضية ، أو من نوع المسرح التحريضى ، ولكنها مسرحية سياسية من نوع المسرح السـياسى ، أو هى بالأحرى كوميديا سوداء ، تدر الضحك ٠٠ ولكنها تسيل الدموع ٠

واذا كان المسرح السياسى يستهدف توعية الناس بالتنوير والتبصير معتمدا على الحقائق والوقائع ٠ وعلى الوثائق والأرقام ٠ فهو لا يعنى ان مؤلفه مجرد صحفى أو مؤرخ ، يكتب بحثا فى التاريخ أو يسجل عرضا لمشكلة ٠ لان الفنان لابد وأن يكون موجودا ٠ وقادرا على الخلق والابداع٠ خلق الشخصيات وابداع المواقف التى قد لا تكون بعينها فى الواقع ، وهذا يعنى ان حرية الفنان مكفولة كلما كانت فى خدمة غرضه الأساسى وهدفه السياسى ٠ ذلك لانه حينما يلجأ الى الخلق والابداع ٠ فهو لا يفعل ذلك الا لكى يقدم الواقع فى الصورة التى يريدها ٠ أى ليقدم وجهة نظره فى هذا الواقع ٠

وهذا هو ما فعلته الكاتبة المسرحية نهاد جاد فى العرض المسرحى « ع الرصيف » الذى يشكل صرخة فى وجه التاريخ المعاصر ، تاريخ ثلاثين عاما فى عمر مصر ، هى عمر الثورة ، التى تعاقب عليها ثلاثة أجيال ٠ جيل الستينات وجيل السبعينات وجيل الثمانينات ، وكلها أجيال دفعت كل شىء من أجل شىء واحد ٠٠ الأمل المستحيل !

وعلى ذلك فالفكرة المحورية التى تدور عليها المسرحية هى فى المقام الأول فكرة سياسية استقتها الكاتبة من أحداث التاريخ ، ومؤداها ماذا جنت الثورة ، أو ماذا جنينا من الثورة ؟ هل هو قبض الريح وحصاد الهشيم ٠ أم هو قوة الارادة ووضوح البصيرة ؟ هل هو فقدان الكم المادى فى مقابل الكيف المعنوى ، أم هو فقدان الكم والكيف جميعا ؟ هل هو استقطاب حرية الفرد لصالح حرية المجموع ٠ أم انه لا حرية للمجموع بدون حرية الفرد ؟ هل هو مصر للمصريين ولو كان على حساب مصر للعرب ٠ أم هى مصر العرب ولو كان ذلك على حساب المصريين ؟ وهل مصر نفسها هى مصر أهل الثقة أم هى مصر أهل الخبرة أم هى مصر كل المصريين ؟

هذه وغيرها هى التساؤلات التى تطرحها المسرحية ٠ حتى غلب الفكر فيها على الفن ، وارتدى العرض ثياب الهتافية والخطابية من ناحية ، والتقريرية والمباشرة من ناحية أخرى ؟

والشخصية الرئيسية التى تصدر عنها الأقوال ولا أقول الأفعال ، هى شخصية صفية الفتاة المصرية البسيطة ، التى تخرجت فى كليـة الآداب بالجامعة وعملت مدرسة للغة العربية بالمدارس الثانوية ٠ وكانت

أضيق أحلامها تتسع لكل أشواق الفتاة الجديدة ٠٠ فتاة الثورة ٠٠ ولكنها ما أن تفتحت مسامعها للحياة العملية ، حتى تقدم للزواج منها عبد الصبور الذهبي ٠ الذى كان يعمل بالسياسة ، ويتدرج فى دواليها التنظيمية ، كل هذا وزوجته التى دفع بها بعد ليلة زفافها الى الطائرة المتجهة الى الكويت ، كمن يلقى بجثة فى نعش كبير ٠ تنتظره فى أرض البترول على أمل أن يلحق بها ، ولكنه لا يسأل فيها ولا عنها كل ما يهمه هو مدخراتها التى ترسل بها اليه فى القاهرة ، وكأنها بئر بترول يضخ له العائد المادى ٠٠

وتضيق صفية بحياة الغربة والاغتراب ٠ فتقرر فجأة أن تعود الى بلدها وزوجها وبيتها ٠ تحيا كما يحيا الآخرون ٠ فى حضن النيل ودفء الوادى ٠ ومعها كل ما تقدر على حمله من بضائع ٠ ولكنها تفاجىء بالبلد غير البلد ٠ الزحام فى كل مكان ٠ الغلاء فى كل الأسعار ، وبالبيت غير البيت ، فقد تحول بيت أبيها الصغير الى عمارة شاهقة مبنية على الطراز الحديث ، وبالزوج غير الزوج ٠ بعد أن تزوج بأخرى ٠ ابنة أحد الانفتاحيين السمان ٠ الذى ساعده فى بناء العمارة على أن يطلق زوجته القديمة ويتفرغ للزوجة الجديدة ٠

ويفاجأ عبد الصبور بوجود صفية فى قلب البيت ، بين زوجته وخادمتها ، فلا يملك الا أن يصارحها بحقيقة الأمر ٠ وعندما تثور فى وجهه ، يطردها من بيته ويلقى بها الى الرصيف ٠ الذى تتخذه مسكنا ومأوى ٠ ويتآمر مع بليه صعلوك الحى الذى يتجر فى العملة الأجنبية ويفتتح « بوتيك » للبضائع المهربة على التخلص من صفية بالايقاع بها فى احدى الحفر العميقة ، ولكنها تنجو من المؤامرة وتكتب لها الحياة من جديد ٠

وعلى الرصيف تلتقى صفية بالأستاذ كامل عبد الحق ، القاضى السابق والمصرى الصادق ، الذى كان يحقق فى احدى القضايا السياسية التى تمس عبد الصبور فما كان من الأخير الا أن دس له بالأوراق المالية فى احدى حقائب اليد ، التى ضبطت فى بيته ٠ فحوكم وحكم عليه ، وبين الحكم والمحاكمة لاقى ما لاقاه من ألوان العذاب والتعذيب ٠

وتتعرف عليه صفية ، فقد كان يمثل لها كما كانت تمثل له الحب القديم ، وكان كلاهما يحلم بالدنيا الجديدة ٠ دنيا الابرة والصاروخ ٠ دنيا الظافر والقاهر ، دنيا الكفاية والعدل ٠ دنيا اذابة الفوارق بين الطبقات ٠ دنيا تحالف قوى الشعب العاملة ٠ دنيا الغاء الرتب والألقاب،

دنيا الصناعة والتصنيف ، دنيا اتاحة الفرص أمام الجميع ، دنيا يزول فيها مجتمع النصف فى المائة • ولا يعلو فيها صوت على صوت المعركة • ولا يسمع فيها كلمة ما لم تكن هى كلمة الشعب •

ولكنه الحلم الكسيح • الحلم المكسور الجناحين • الحلم الأشبه بشعاع الشمس عندما يسطع فوق جناح طائر ، الحلم الذى ألقى بكل من صفية وكامل على حافة الرصيف • فبعد أن أحيل كامل الى المعاش ولزم بيته لكى يكتب مذكراته • كانت ابنته قد كبرت وتزوجت • ولم تجد شقة تعيش فيها مع زوجها سوى شقة أبيها ، الذى أحس بأنه عبء ثقيل عليهما ، وانه زائد عن الحاجة ، فراح يقيم فى « بنسيون » ومن حين لآخر يحمل مائدته وكرسيه ويجلس على الرصيف يشرع أقلامه وأوراقه ويكتب ما فى ذاكرته من ذكريات •

وتحكى له صفية حكايتها ، فيتألم كل الألم ، ويدرك ان عبد الصبور قام بتزوير حجة البيت الصغير الذى تحول الى عمارة شاهقة ، فيقرر أن يجعلها قضية يدافع عنها حتى النهاية • وحتى يعيد لها حقها الضائع •

وفى الوقت الذى يحصل فيه على المستندات التى تدين عبد الصبور، يلجأ الأخير الى الحيلة المجنحة بالمكر والدهاء • فيتقرب الى صفية • طالبا الصفح والصلح • واعدا بردها الى عصمته ، واهما اياها بحصوله على ما يثبت براءة الأستاذ كامل واعادته الى وظيفته • وتفرح صفية بعودة كامل الى عمله القديم • وعودتها الى عش الزوجية ، وتطلب من عبد الصبور أن تزف البشرى للرجل الذى وقف الى جانبها ، وتحمل له الحقيبة التى تقيم الدليل على براءته •

ويفاجأ الأستاذ كامل بذات الحقيبة • فينقبض صدره • وترتعش يده ، وتساوره الشكوك والهواجس • وسرعان ما يضبط متلبسا بتهمة الاتجار فى المخدرات والسموم البيضاء ، فيلقى القبض عليه ، ويساق الى المحكمة ، التى تسوقه الى المحاكمة •

وفى قفص الاتهام يوضع الحلم والحب ، صفية وكامل عبد الحق ، ويتقدمان للدفاع عن نفسيهما بدون محامين • أما صفية فتدافع عن نفسها بعفوية وتلقائية شارحة كيف انها كانت ضحية مجتمع لا يعترف بالضحايا ، وشهيدة تاريخ لا يفتح صفحاته الا للقطط السمان ، وأما كامل عبد الحق ضمير وطنه الذى لا يزال ينبض بالحياة ، فيأخذ على عاتقه كل الخطايا ويعلن مسئوليته عن كل الأخطاء ، فهو المسئول عن فشل الوحدة وحرب اليمن ، وهو المسئول عن هزيمة يونية والانسحاب الكبير ، وهو

المسئول عن مراكز القوى وزوار الفجر ، وهو المسئول عن الثغرة وفض الاشتباك ، وهو المسئول عن كامب ديفيد وعصر الانفتاح ، وهو المسئول عن الأغـذية الفاسدة والديمقراطية ذات الأنيـاب ، وهو مسئول عن الانتخاب بالقائمة وقانون الطوارئ • وهو أخيرا المسئول عن كل شيء • أدى به ، وبصفية الى الحياة على الرصيف • ولا يملك القاضى بعد سماع أقوال الشهود ، الذين تحولوا بدورهم الى متهمين •• بليه وعبد الصبور ، الا أن يعلن رفع الجلسة • بحيث يكون الحكم بعد المداولة •

تلك هى الخطـوط الفـكرية والسـياسية الرئيسية فى مسرحية « ع الرصيف » التى التزمت فيها الكاتبة خط الفكر وان غلب على خيط الفن ، فحفلت المسرحيـــة بالهتـافية والخطابية والمبـاشرة ، وتحـولت الشخصيات الى أبواق ، تدوى بآراء الكاتبة ، التى أدانت فترة بأكملها من تاريخنا المعاصر • مركزة على السلبيات دون الايجابيات • وكأنما ترى الظلال دون الألوان • أو الوجه المعتم دون الوجه المشرق للقمر •

ومن حق الكاتبة أن ترى الأشياء من المنظور الذى تختاره ، ولكن من واجبها أيضا الاقتراب من الموضوعية بقدر الامكان • طالما اننا بازاء مسرح سياسى يشق الطريق الى المسرح التاريخى • ويستلزم دون أن يلتزم بالصدق الواقعى • الى جوار الصدق الفنى •

واذا كنا لا نرى الصورة بوضـــوح الا اذا ابتعدنا عنها • كمـا فى شاشة السينما أو التليفزيون • ففى تقديرى اننا لا نزال فى قلب كثير من الأحداث التى تحتمل اختلاف وجهات النظر • وتحتاج العمق الزمنى الذى يغربل أحداث التاريخ •

وعلى الرغم من سياسة هذه المسرحية الا أن قلة الأحداث فيها ، جاءت على حساب البعد الدرامى • حتى بدت قصة صفية وعبد الصبور وكأنها قصة ثانوية على هامش الأحداث ، بدلا من أن تكون الركيزة المحورية التى ترتكز عليها وتنطلق منها كل الأحداث ، كما بدت المسرحية ، وكأنها فصل واحد ، امتد وطال • لكى تقع بشكل أو آخر فى فصلين • فرواية صفية لقصتها تكررت أكثر من مرة ، مرة مع بليه ومرة مع عبد الصبور ، ومرة مع كامل عبد الحق • وكأننا بازاء مونولوج طويل قطع على ثلاث مرات ، على نحو يشعرنا بمونودرامية العرض المسرحى •

وصحيح ان الكاتبة خلعت دلالات رمزية على شخصيات المسرحية ، مثل صفية التى ترمز الى صفاء أرض مصر ، وكامل عبد الحق الذى يرمز الى ضمير الشعب المصرى ، وعبد الصبور الذهبى • الذى يرمز ببريقه

الأصفر الى المال والسلطة وبليه الذى يرمز الى حرافيش المجتمع عندما تتدحرج للوصول الى الكسب السريع ٠

صحيح هذا كله ٠ ولكن الصحيح أيضا ان بعض هذه الشخصيات لم تتطور بما فيه الكفاية ولم تتبلور بما يحقق لها الاستدارة ، وبخاصة شخصيتى بليه وكامل عبد الحق وهذا معناه ان شخصيات المسرحية تكاد تقتصر على صفية فى علاقتها بزوجها عبد الصبور ، وهو ما نقل الينا الاحساس باننا بازاء مسرحية من فصل واحد وانها مونودراما مسرحية ، تقف منها صفية فى بؤرة الضوء ، أما عبد الصبور فيتوارى فى خلفية الظل٠

ويجيء المخرج الكبير جلال الشرقاوى ليجسد هذا النص ٠ فيتأرجح بين سياسية المسرحية وتجارية المسرح ، ويحاول أن يجمع بين كلا الطرفين فى مركب يجمع بينهما فيما يمكن تسميته بالمسرح السياسى التجارى ٠

فهو من ناحية حاول أن يضيف بعد الفن الى بعد الفكر ، لكى يطلق فى شرايين النص دماء الحياة ٠ وذلك من خلال تجسيد النص المسرحى ، بالسائق والكمسارى وطابور محطة الأوتوبيس الاسم الأصلى للنص المسرحى ، وتجسيد بوتيك بليه بكل ما يوحى ببقايا عصر الانفتاح ٠

كذلك اعتمد على بليه فى احداث الأثر الكوميدى بمط دوره ، واقحامه فى أكثر مشاهد المسرحية ، وبخاصة فى مشهد الحفرة ، التى سقط فيها بعد أن حاول مرارا أن يوقع فيها صفية ٠

كما اعتمد على مشاهد الاسترجاع ٠ فى تجسيد حلم صفية ببيت الزوجية وانجاب الأطفال ٠ والوصول الى المكانة المرموقة فى المجتمع ، وعلى الوجه الآخر فى تجسيد آلام التعذيب ، التى تعرض لها كامل عبد الحق لكى يعترف بغير الحق ٠

أما مشهد المحكمة ٠ فكان أقوى مشاهد المسرحية وأكثرها جاذبية ، حيث الحلم كامل ، والحب صفية فى قفص الاتهام ، وفى ساحة المحكمة ، الانتهازى بليه والوصولى عبد الصبور ٠ وعلى منصة القضاء المستشارون الثلاثة ، الذين يواجهون دفاعا من نوع فريد ، دفاعا يتهم نفسه بكل خطأ وخطيئة دفع ثمنها السواد الأعظم من شعب مصر ٠

وأما اعتماد المخرج على الديكور ، ديكور نهى برادة الذى جمع بين السرعة فى التفسير ، والجماليات فى التكوين ٠ والوفاء بكل متطلبات المشهد ، فكان على درجة عالية من الروعة والبراعة معا ٠ فقد خفف من

وطأة المونولوجات الطويلة عند صفية · وتكرارها لقصتها أكثر من مرة · كما أحدث نوعا من الارتياح الفنى والامتناع البصرى لدى الجميع ·

على ان جلال الشرقاوى من ناحية أخرى وهو بصدد الجمع بين سياسية المسرحية وتجارية المسرح · عمد الى اقحام بعض المشاهد غير المبررة ، كما فى مشهد زوجة عبد الصبور الثانية · عندما ذهبت الى الأستاذ كامل تعطيه حقيبة الأوراق المالية ، فاذا بها تقوم بأداء رقصة شرقية كاملة · دون أن تكتمل لها مقومات الراقصة · وكما فى مشهد تعذيب الأستاذ كامل ، كأنه المسيح فوق صليب عذابه ، الذى احتوى على رقصة تعبيرية لنفس الراقصة ، ولكنها كانت رقصة تستفز أكثر مما تثير · أو تثير أكثر مما تمتع ·

أما الرجوع الى التسجيلات الصوتية لبعض الفقرات مما جاء فى خطب عبد الناصر وأحاديث السادات · وأغنيات عبد الحليم حافظ ، فكان زائدا عن الحاجة ، أو غير مبرر من الناحية الفنية ، لانه طرد لوجدان المشاهد من الانخراط فى أحداث المسرحية فضلا عن تعارضه مع وظيفة المسرح السياسى ورسالته · وهى ليست بالضرورة تقريرية أو توثيقية كما فى المسرح التسجيلى هو مسرح الرأى ، فالمسرح السياسى هو مسرح الرؤية ·

ويجىء المثلون الذين قاموا بأداء الأدوار الرئيسية فى هذا العرض المسرحى ، فى طليعتهم نجمة المسرح الأولى سهير البابلى التى جعلت من دور صفية أهم دور فى المسرحية ، ان لم يكن هو المسرحية كلها · لقد استطاعت بقدرتها على التلوين الصوتى والتشكيل الحركى ، والتعبير الانفعالى ، أن تجمع بين طرفى الكوميدى والتراجيدى ، فيما يمكن وصفه بالأداء التراجيكوميدى ·

كما استطاعت أن تكون بؤرة الحركة الديناميكية فى العرض المسرحى دخولا وخروجا ، غيابا وحضورا ، غير ان انجرافها وراء الأداء الانفعالى أوقعها فى بعض المشاهد فى هوة الأداء الميلودرامى ، وهو ما يتنافى تماما مع طبيعة المسرح السياسى ، كما ان حرصها على طول مساحة دورها أوقعها فى هوة الدور المونودرامى ، وبذلك ضاعت من بين يديها ومن تحت قدميها المشاهد التى جمعت فيها بين المونودراما والميلودراما ·

هذا بالاضافة الى مشاهد أخرى لم تتخلص فيها من دورها الشهير فى مسرحية « ريا وسكينة » رغم اختلاف طبيعة الدورين فلا يقبل من مدرسة اللغة العربية ، وخريجة الجامعة · التى تتمتع بوعى سياسى وتقوم

بدور نضالى أن تفكر وتعبر بمثل ما كانت عليه سكينة القاتلة الشريرة ، الهاربة من أقاصى الصعيد لكى تعيش فى قسم اللبان ، وتمارس نشاطها فى حى زنقة الستات ٠

أما حسن عابدين ، فعلى الرغم من صغر مساحة دوره فى الفصل الأول ، الا انه استطاع وبخاصة فى الفصل الثانى ، أن يصل الى قمة عالية فى التعبير عن الفردوس المفقود ، والأمل الضائع والحلم المستحيل ٠ وذلك من خلال تهدج نبرات صوته ، وتهدل تعبيرات وجهه ، وترهل حركات يديه ورجليه ، لقد كان كاملا بحق فى تجسيد ضمير الشعب وذاكرة التاريخ ٠ أما مشهد المحاكمة فى نهاية المسرحية فقد بلغ فيه درجة رائعة من القدرة على التأثير الانفعالى الصادق والمؤثر وجدان الجميع ٠

ويجىء الكوميديان اللامع أحمد بدير ليجعل من دور بليه وهو الدور الهامشى الصغير ، دورا لا ينسى اذا ما ذكرت هذه المسرحية ، لأنه الدور الذى يخلو من الميلودرامية ويستحوذ على المسرحية ، لقد جمع فى يديه كل خيوط الترويح الكوميدى ، من خلال الافيهات والحركات والايماءات، التى تعتمد على سرعة البديهة وقوة الحضور ، وخفة الظل المسرحى ٠

ثم يجىء أخيرا حسن حسنى فى دور عبد الصبور الذهبى ، دور الشرير الوصولى أو الحقير الانتهازى ، فيؤديه بنفس قدرته على اجادة أداء مثل هذه الأدوار ، وفى تقديرى ان طاقة حسن حسنى الفنية أكبر بكثير من أن تظل سجينة وراء قضبان هذه الأدوار ، وان بقدرته الخروج منها الى آفاق درامية أوسع أفقا وأبعد مدى ٠

ان مسرحية « ع الرصيف » نوع من مسرحيات الصرخة ، الصرخة فى وجه كل ألوان الزيف وكل أشكال النفاق ، وهى دعوة لاعادة الوعى واستعادة الفردوس ، وهى أخيرا كلمة صادقة فى وقت زيفت فيه حروف الكلام ٠

الواد « عادل » الشغال

(كعبلون) لسعيد صالح ، و (البلدوزر) لمحمد نجم ، و (القشاش) لسيد زيان ، و (الهمجى) لمحمد صبحى ، و (فارس بنى خيبان) لسمير غانم ، و (الواد سيد الشغال) لعادل امام ، هذه كلها وكثير قبلها ، هى المسرحيات الكوميدية التى تملأ سماء حياتنا المسرحية ٠ والتى يجمع بينها قاسم مشترك أعظم ، هى انها جميعا من نوع المسرحيات التى يطلق عليها اسم (كوميديا النجم الأوحد) ٠

وهى الكوميديا التى تعتمد على نجم بعينه أو كوميديان بالذات ، له مساحة شعبية عريضة ، تؤهله لأن يقوم وحده بأداء المسرحية ، اعتمادا على هذه الحظوة ، واستنادا الى هذه الشعبية ، وكل من حوله من الممثلين أو بالأحرى من أنصاف الممثلين ، ليسوا الا « سنيدة » أو تخت مسرحى ، يساعد النجم على أداء دوره ، الذى يحتله بالافيهات الكوميدية ، والقفشات الفكاهية ، والنكات اللفظية ، والتلميحات الجنسية ، وفى القليل النادر ٠٠ الاسقاطات السياسية والاجتماعية ٠٠

وهذا كله ليس من الكوميديان فى شىء ، اذا كانت الكوميديا هى فن امتاع الناس وتسلية الجمهور ، عن طريق تقديمها لمواقف وأفكار وشخصيات ، فى قالب فكاهى يضحك ولا يبكى ، يدغدغ القلوب ولا يدمع العيون ، يشير الى الخطأ دون أن يوقعنا فى الخطيئة ٠

فاذا كانت التراجيديا تحدث التطهير فى النفس عن طريق اثارة انفعالى الخوف والشفقة ، فان الكوميديا تهدف الى نوع آخر من التطهير ،

تهدف الى اثارة انفعالى الفرح والسرور ، عن طريق الامتاع والمؤانسة ، كما قال أبو حيان التوحيدى ، أو عن طريق الاضحاك والتسلية كما قال أرسطو ٠

والهدف من هذا كله هو تحقيق التوازن النفسى ، والتكامل العاطفى فى وجدان الانسان ، بعد أن تعرت أمامه نقاط الضعف البشرى ، وسلبيات الهيكل الاجتماعى ٠

ولهذا نجد أن الكوميديا تقوم تقوم على العقل ، بجناحيه « الذكاء والحكمة» دون أن تلقى العاطفة وما اليها من وجدان وشعور ، وهذا هو ما يجعلها قادرة على أن تصل بالانسان الى أعماق الطبيعة البشرية ، وعلى توعية الجمهور بأوجه القصور والتقصير فى سلوك الانسان وطبيعته ٠

وهذا كله كلام أبعد ما يكون عن فهم حسن سبانخ أو سرحان عبد البصير ، أو الواد سيد الشغال ، وغيرها من الشخصيات الكاريكاتيرية التى لعبها عادل امام باسم الكوميديا ، وهى ليست من الكوميديا فى شىء !

وأقول عادل امام بالذات ولا أقولها على سبيل المثال ، لانه هو المسئول الأول فى الأعوام الأخيرة ، أعوام النكسة المسرحية ، عن شيوع ظاهرة النجم الأوحد ، وتفشى هذه الظاهرة بشكل سرطانى بين كثير من نجوم الكوميديا ، الذين مضوا من ورائه فى هذا الاتجاه ، وهو الاتجاه الذى يسىء الى الكوميديا فضلا عن المسرح ، ويؤكد الاحساس بالنكسة المسرحية التى نعيشها الآن ٠

ذلك لأن الكوميديا ٠٠ فن ، وما يقدمه عادل امام ليس كوميديا ، وبالتالى فهو ليس لنا على الاطلاق ، انه نوع من التشخيص المسرحى ، أو الهزل التمثيلى ، الذى يدغدغ الحواس ، ويثير البطون ، دون أن يرتفع الى الوظائف العليا من الدماغ ٠

ولو أننا حاولنا أن نصنف مسرحياته هذه التى تتزيا بزى الكوميديا ، لما وجدناها خاضعة لاى نوع من أنوع الفن الكوميدى ، فهى لا تنتمى الى كوميديا الاخطاء ، التى تتكون من سلسلة من الاخطاء بالنسبة الى الواقع ، أو سوء فهم لحادث بعينه أو شخصية بالذات ، وهى الاخطاء التى يتحملها المسرح أكثر مما تتحملها الحياة ، فنتقبلها بنوع من الايهام الفنى الذى يثير فينا انفعالى السرور والفرح ، كما فى « الليلة الثانية عشرة » لشيكسبير أو « تمسكنت حتى تمكنت » لجولد سميث ٠

وهى لا تنتمى الى كوميديا المزاج ، التي تعتمد على تبسيط الشخصية ،

بحيث تدور المسرحية حول نقطة واحدة مميزة لهذه الشخصية ، كالبخل، أو الغيرة أو الشك ، أو فقدان الثقة بالذات ، ومن خلال سلوكيات هذه الشخصية واحتكاكها بشخصيات أخرى تولد السخرية ، وتتفجر الكوميديا، كما نجد فى مسرحية « البخيل » لموليير .

وهى لا تنتمى الى الكوميديا الاجتماعية ، التى تقوم على تصوير أنماط اجتماعية لها نقائصها ، ولها نقاط ضعفها ، ولها سلبياتها بوجه عام ، كالوصولى والانتهازى ، أو المغرور والمتعالى ، أو غاوى المظاهر وكذاب الزفة وغيرها من الانماط التى تثير بلغتها وعاداتها ، وسلوكياتها الضحك والسخرية مما تصوره المسرحية ، كما فى مسرحيات « مدرسة الفضائح » لشريدان » (والمتحذلقات) لموليير و (خاب ساعى العشاق) لشكسبير .

وهى لا تنتمى الى الكوميديا العاطفية ، التى تخاطب فينا العواطف وتهز منا المشاعر ، وتثير طيات الوجدان ، كل هذا فى قالب يجمع بين الترفيه والتسلية ، وينتزع منا دواعى الاضحاك ، كما نجد فى مسرحية « أهمية أن تكون جادا » لأوسكار وايلد ، و (زواج فيجارو) لبورماشيه ، و (بنيلونى) لسومرست موم .

أقول ان كوميديا عادل امام لا تنتمى لأى نوع من أنواع الكوميديا الراقية ، وقد تنتمى الى أدنى أنواعها وهو ما يعرف بالفارص ، أو المسرحية الهزلية ، على اعتبار ان الفارص بالنسبة الى الكوميديا ، كالميلودراما بالنسبة الى التراجيديا .

فالفارص يهدف الى الاضحاك من أجل الاضحاك ، دون أن يستهدف معنى أبعد أو مغزى أعمق ، وفى سبيل هذا الاضحاك نراه يلجأ الى مؤثرات مبالغ فيها ، سواء فى رسم الشخصية ، أو فى خلق الموقف ، أو فى لغة الحوار دون أى تعمق نفسى ، أو تذوق فنى ، وبذلك تجىء المسرحية فجة فى مضمونها فظة فى حوارها ، غليظة فيما تحتويه من مشاهد أو مواقف هذا فضلا عن كثرة المفاجآت والمصادفات والمبالغات التى لا تستهدف سوى الضحك ، والضحك السطحى الرخيص !

ولكن حسن سبانخ ، أو سرحان عبد البصير ، أو الواد سيد الشغال ، لا يهمه شىء من هذا كله ، كل ما يهمه هو أن يقف وحده على المسرح ، يضحك الجمهور أو يضحك عليه ، ويطرب لمجىء هذا الجمهور الى المسرح ، لا لكى يشاهد المسرحية ولكن لكى يشاهده هو . فهو المسرح والمسرحية ، ولو كره المثقفون !

وصحيح ان عادل امام ممثل كوميدى له حضور قوى عند الجمهور ، ولكن الصحيح أيضا انه شخص ذكى عرف كيف يستثمر ذكاءه فى مخاطبة ذلك الجمهور باثارة حواسه الخمس ، الى جانب ما وراء الحواس من غرائز ٠٠ خذ مثلا عناوين أفلامه السينمائية ٠٠ رجب فوق صفيح ساخن ، شعبان تحت الصفر ، احنا بتوع الأوتوبيس ، المحفظة معايا ، الجحيم ، المشبوه ، الغول ، المتسول ، لا من شاف ولا من درى ، عنتر شايل سيفه ، خمسة باب ، عصابة حمادة وتوتو ، الأفوكاتو ، الحريف ، كراكون فى الشارع ، سلام يا صاحبى !

هذا بالاضافة الى مسرحيتين ٠٠ « شاهد ما شافش حاجة » و « الواد سيد الشغال » ٠٠٠٠

وكلها عناوين قادرة على جذب الجمهور ، واثارة اهتمامه ، وبخاصة جمهور الشباب ، وبوجه أخص ، جمهور المهنيين ، والحرفيين ، وتجار الاكسسوار ، وقطع الغيار ، وأصحاب البوتيكات وأكشاك السجائر والحلوى والعاملون فى تغيير العملة ، وفى أشرطة الكاسيت ، وفى محلات الكوافير ، وعصير القصب ، وفى كافيتريات النواصى والنوادى ، وباختصار أصحاب الدخول الكبيرة ، والكسب الفورى السريع ٠

هذا الجمهور الذى يردد أغانى أصحاب التشجيع لنجم من نجوم الكرة ، أو لناد من أندية الرياضة ، دون أن يكون رياضيا ، والذى يعتقد انه بهذا التشجيع ، يجد متنفسا لحاجته الى « هدف » ، هو نفسه الجمهور الذى ينصرف بتشجيعه الى عادل امام معتقدا انه يجد فيه نوعا من القضية التى يشعر نحوها بشىء من الانتماء !

وليس أدل على ذلك من تلك المشاركة الفريدة التى يستجيب بها الجمهور لفنه ، وقد تبدو هذه المشاركة أمرا طبيعيا فى حالة المسرح ، باعتباره فن اللقاء الحى بين الممثل وجمهوره ، ولكن الغريب حقا أن تحدث هذه المشاركة فى السينما ، دونما حضور حقيقى من الممثل ، والأكثر غرابة ان أداء عادل امام لا يمكن تصوره بغير جمهور ، كمن يغنى فى الشوادر والموالد والأفراح ، سواء كان ذلك فى السينما أو فى التليفزيون، أى على الشاشتين الكبيرة والصغيرة ٠

وما أشبهه هنا فى التمثيل بأحمد عدوية فى الغناء ، نفس الظاهرة ، بكل ما وراءها من أسباب ، وبكل ما خلفها من دوافع ، وبكل ما يحيط بها من جمهور ٠ فاذا قلنا عادل امام فكأننا نقول أحمد عدوية ، كلاهما

طرف قوس فنى ، أحدهما عند طرف قوس التمثيل الكوميدى ، والآخر عند طرف قوس الغناء الشعبى !

ان عادل امام يتمتع حقا بخاصية قوة الحضور ، وهذه الخاصية هى التى تجلب اليه الجمهـور ، وتشركهم معـه فى الأداء ، وما أسرع ما يحفظ الجمهور كلمـاته وتعليقـاته ، بل ما أسرع ما يقلد حـركاته وايماءاته ، بحيث يصبح الجمهور جزءا منها ، أو تصبح هى جزءا من الجمهور !

والواقع ان عادل امام اذا كان شخصية رافضة ، فهو فى ذات الوقت شخصية مرفوضة ، على الأقل من المثقفين ، فهو لايمتد الى جذور الكوميديا المصرية ، ولا يشكل مرحلة من مراحل تطورها حتى العصر الحديث ، وهو لا ينتمى الى أولئك الممثلين الهزليين أو المضحكين الذين تزدحم بهم حياتنا الفنية فى الوقت الحاضر ٠

وعادل امام على حق ، عندما يقول انه لم يتأثر بأحد ، ولا يضحكه نجيب الريحانى رائد الكوميديا المصرية ، ومن هنا لا يمكننا أن نقارنه بذلك الرائد الكبير ، ولا ببربرى مصر الوحيد على الكسار ، ولا حتى بنجم الكوميديا الشهير اسماعيل يس ٠

فاذا انتقلنا الى عصر الحداثة أو المعاصرة ، لا نكاد نجد تشابها بينه وبين أحد من جيل الأساتذة ، عبد المنعم مدبولى وفؤاد المهندس ، وأمين الهنيدى ومحمد عوض ومحمد رضان وعبد المنعم ابراهيم ، ولا بينه وبين أحد جيل الزملاء ٠٠ سمير غانم ، ومحمد صبحى ، وجورج سيدهم ، وسيد زيان ، ويونس شلبى ، وسعيد صالح ، وصلاح السعدنى ٠ وذلك كله لانه شخصية فريدة متميزة ، لها طابعها الخاص وأسلوبها المميز ٠

وتلك هى ظاهرة عادل امـام ، ظاهرة الكوميـديان المسـئول عن كوميديا النجم الأوحد ، التى تشكل انتكاسة لفن الكوميديا من ناحية ، ولفن المسرح من ناحية أخرى ٠

وهى فى حقيقتها ظاهرة اجتماعية أكثر منها ظاهرة فنية ، تذكرنا بالشيخ امام الذى كان فى حقيقته ظاهرة سياسية ، ولم يكن أبدا ظاهرة غنائية أو موسيقية ، وهذا معناه أن ظاهرة عادل امام ظاهرة مرضية أو عرضية ، تظل قائمة ما قامت بواعثها ، وبواعثها هى الخلاء الفكرى والملأ المادى الذى يعيشه جمهور هذا الفنان ، من المهنيين والحرفيين وأثرياء عصر الانفتاح ، انه البثور على جسد المجتمع ، أو الطفح على جلد المريض ،

ويوم يشفى هذا المجتمع من أوجاعه وأمراضه ، ويشفى الجسد المريض من دائه وأدرانه ، تنداح هذه الظاهرة ٠ كما انداحت من قبلها ظواهر أخـرى ٠

وليس أدل على ذلك من الاستقبال الفاتر الذى استقبلت به مسرحية « الواد سيد الشغال » فى مهرجان جرش بالأردن ، فقد أحس الجميع ان هذه المسرحية ليست هى المسرحية التى تمثل مصر ولا الفن المصرى فى ذلك المهرجان ، فهى كوميديا لفظية خفيفة ، تتناول موضوعا مكررا ومعادا ، هو زواج الزوجة بمحلل بعد طلاقها ثلاث مرات ، وهى تعتمد على كوميديا النجم الأوحد ، التى تذكرنا بكوميديا الفصل المضحك ، التى كان يقدمها نجيب الريحانى فى مطلع حياته المسرحية ، وقبل أن يتطور بها الى الكوميديا الاجتماعية الراقية الأكثر نضوجا واكتمالا ٠

ومهما يكن من شىء فقد كان من قبيل الخطأ الجسيم ، أن تسافر هذه المسرحية الى ذلك المهرجان ، سواء من ناحية الدولة أو من ناحية ادارة المهرجان ، فهى لا تمثل الفن المسرحى المصرى ٠٠ فى شىء !

الفهرس

وللمؤلف .. كتب اخرى

أ - مؤلفة :

الكتاب	الطبعة	الناشر
١ - حقيقة الفلسفات الاسلامية		دار الكتاب العربى
٢ - مسرح أو لا مسرح	الطبعة ٢	دار المعارف بمصر
٣ - لن يسدل الستار		مكتبة الأنجلو المصرية
٤ - ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة	الطبعة ٢	الهيئة العامة للكتاب
٥ - المسرح أبو الفنون	الطبعة ٢	دار المعارف بمصر
٦ - سقوط الاقنعة	الطبعة ٢	دار المعارف بمصر
٧ - الضحك .. فلسفة وفن	(كتابك)	دار المعارف بمصر
٨ - صرخات فى وجه العصر		دار المعارف بمصر
٩ - تياترو .. فى النقد المسرحى		دار المعارف بمصر
١٠ - مصطفى محمود شاهد على عصره	الطبعة ٤	دار المعارف بمصر
١١ - جيل وراء جيل	الطبعة ٢	الهيئة العامة للكتاب
١٢ - الكلمة ضمير العصر		دار المعارف بمصر
١٣ - ثقافة بلا دموع	(اقرأ)	دار المعارف بمصر
١٤ - المسرح وجه وقناع		الهيئة العامة للكتاب
١٥ - ثقافة هذا العصر		الهيئة العامة للكتاب
١٦ - المسرح .. فن وتاريخ		الهيئة العامة للكتاب

ب - مترجمة :

● مسرحيات

الكتاب	المؤلف	السلسلة
١٧ - القرد الكثيف الشعر	ليوجين انيل	روائع المسرح العالمى
١٨ - الاله الكبير براون	ليوجين انيل	روائع المسرح العالمى
١٩ - انظر وراءك فى غضب	لجون اوزبورن	مسرحيات عالمية
٢٠ - الجنينة	لادوارد البى	مسرحيات مختارة
٢١ - من الوجودية الى العبث	سارتر - بيكيت	مسرحيات مختارة

● دراسات

الكتاب	المؤلف	الناشر
٢٢ - فكرة المسرح	لفرنسيس فرجسون طبعة ٢	الهيئة العامة للكتاب
٢٣ - البير كامى وادب التمرد	لجون كروكشانك طبعة ٢	الهيئة العامة للكتاب
٢٤ - محاورات برتراند رسل	لبرتراند رسل	الهيئة العامة للكتاب
٢٥ - الموسوعة الفلسفية المختصرة	(مع آخرين) طبعة ٢	مكتبة الأنجلو المصرية

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٨٨/٤٣٥١

ISBN ـ ٩٧٧ ـ ٠١ ـ ١٨٢١ ـ ٤